

Literatura i marksizm

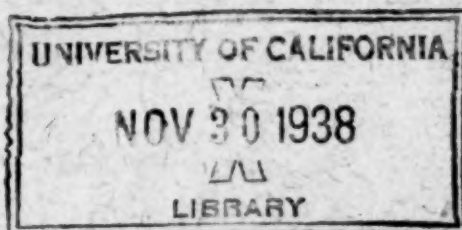
ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ (ГАНС)

ЛИТЕРАТУРА И МАРКСИЗМ

Журнал теории
и истории литературы

1931: 2

КНИГА ВТОРАЯ



СЕКТОР НАУКИ НАРКОМПРОСА

Государственное издательство художественной литературы

1931

СОДЕРЖАНИЕ

	<i>Стр.</i>
1. М. К. Добрынин. Диалектика и механизм в современном литературоведении	3—49
2. И. И. Анисимов. Из истории буржуазной драмы (Бен Джонсон)	50—58
3. Ф. П. Шиллер. Ультра-левые тенденции в немецком литературоведении	59—79
4. С. Л. Белевицкий. [Схоластика в «гегельянском» облачении. (О книге А. Зонина — «Образы и действительность»)	80—91
5. С. М. Брейтбург. В. Л. Львов-Рогачевский. (Некролог) . .	92—104
6. Н. Татаринова о Добролюбове. (Неизданные воспоминания) .	105—125
7. Хроника	126—128

ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ (ГАИС)

IV год издания

IV год издания

ЛИТЕРАТУРА
И
МАРКСИЗМ

— Под общей редакцией —
П. И. ЛЕБЕДЕВА-ПОЛЯНСКОГО

КНИГА ВТОРАЯ

СЕКТОР НАУКИ НАРКОМПРОСА

Государственное издательство художественной литературы

1 9 3 1

«Мосполиграф»
13-я типо-цинография
«Мысль печатника»,
Петровка, 17.
Уполномоченный главлита
Б 3378.
Тираж 5.000.
Заказ № 803

ДИАЛЕКТИКА И МЕХАНИЗМ В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ¹

(К вопросу о теоретических корнях системы В. Ф. Перверзева)

I

Отличительной особенностью современного познания является чрезвычайный интерес к проблемам диалектики. Это явление наблюдается во всех областях человеческого познания. В какую бы отрасль науки мы ни заглянули, везде мы сталкиваемся с вопросами материалистической диалектики. Это объясняется тем, что материалистическая диалектика является основой нашего познания, что она является теорией познания марксизма.

Отсюда естественно вытекает тот вывод, что основная задача, обеспечивающая движение вперед во всех областях познания, есть задача теоретической разработки проблем материалистической диалектики, теоретического углубления марксизма. Но если материалистическая диалектика есть методология, то мера приближения к ней, мера внедрения ее в ту или иную науку есть мера действительной научности этой отрасли познания, мера активности познания объективного мира. Можно утверждать, что в той самой мере, в какой та или иная наука овладела материалистической диалектикой и перестроилась по ней, она является действительной наукой, она способна отвечать объективному ходу развития внешнего мира и научному, действительному его познанию.

Материалистической диалектики, где нет подхода и познания с диалектико-материалистической точки зрения, там нет марксизма. Марксистский метод — это материалистическая диалектика. Но если это так, — а это несомненно так, — то проблемы материалистической диалектики должны стоять в центре всех наук, в том

¹ Доклад, зачитанный на заседании секции языка и литературы Коммунистической академии 18/IV — 1930.

Печатаю его и подчеркивая правильность общей установки критики перверзевской системы, редакция оговаривает свое несогласие с некоторыми положениями статьи. — Редакция.

числе и науки о литературе. Именно здесь мы доходим до последних оснований нашей науки. Прощупывая корни той или иной теории с точки зрения материалистической диалектики, мы делаем ей последнюю поверку, мы выясняем ее связь с практикой определенной социальной группы, выясняем ее социологический эквивалент, мы устанавливаем ее, как систему, логически развертывающуюся из своих посылок.

Оценивая самое существенное в марксизме, Ленин выдвинул именно диалектику. На нее он указал в статье о переписке между Марксом и Энгельсом: «Если попытаться одним словом определить, так сказать, фокус всей переписки, тот центральный пункт, к которому сходится вся сеть высказываемых и обсуждаемых идей, то это слово будет диалектика. Применение материалистической диалектики к переработке всей политической экономии с оснований ее, к истории, к естествознанию, к философии, к политике и тактике рабочего класса — вот что более всего интересует Маркса и Энгельса, вот что они вносят наиболее существенного и наиболее нового, вот в чем их гениальный шаг вперед в истории революционной мысли»¹.

Эта оценка охватывает самое существенное для Маркса, Энгельса, Ленина, для марксизма, для современного материализма. Именно она указывает на связь и проникновение диалектики во все отрасли конкретных знаний. И если разработка теории материалистической диалектики в области исторического материализма самым тесным образом связывается с политическими задачами сегодняшнего дня, с классовой борьбой пролетариата, то конкретизирование ее в литературоведении должно быть взято в том же плане. Именно, поскольку литературу мы рассматриваем как результат отношения к миру, как форму классовой борьбы, политические задачи реконструктивного периода требуют от нас четкого представления о движении этой формы, о всех враждебных течениях в ее пределах. Реконструкция сознания, мышления, как прямое и необходимое явление в процессе реконструкции хозяйства и всех отношений, ставит задачу точнейшего познания, овладения и сознательного направления литературного творчества. А это возможно только на основе диалектического познания. Только материалистическая диалектика и ее применение в литературоведении дает нам возможность взглянуть на литературу как на активную величину, поставить ее на свое место в общей реконструкции нашей жизни.

Обобщая все сказанное, можно сделать такой вывод: материалистическая диалектика является методологией, проникающей в область всех наук; первейшая наша задача — это ее конкретизация в области литературоведения. Отсюда: принципы мате-

¹ Ленин. „Маркс, Энгельс, марксизм“. ГИЗ. 1925. Стр. 89—90.

риалистической диалектики являются высшими принципами оценки, и расхождение той или иной теории с ними свидетельствуют о том, что она расходится с самим существом марксизма. Это самые общие и самые высшие принципы для познания. Отсюда и их значение.

II

К чему сводится конкретизация материалистической диалектики в пределах литературоведения? На этом пути встречаются не малые трудности. Прежде всего — недостаточная разработанность самой материалистической диалектики, как общей методологии. Затем, по сравнению с другими науками, литературоведение отстало в смысле проникновения в нее диалектики. Однако задачи поставлены всем ходом развития жизни, и если наука о литературе хочет быть действительной наукой, служащей задачам строительства социализма, если литературоведение хочет стать действительным познанием пролетариата его активным знанием, оно должно стать диалектическим, оно должно применить, развернуть и перестроиться на новой основе, на основе материалистической диалектики. Иного пути нет.

В каком же плане должна разворачиваться эта работа? «Диалектика, — формулирует Энгельс, — представляет собою не более, как науку о всеобщих законах движения и развития природы, человеческого общества и мышления».

Мышление диалектично, как диалектично и само бытие.

Однако мышление не всегда бывает диалектическим — оно может быть формальным, застойным, метафизическим. Но только диалектическое мышление способно «наивозможно близко подойти к адекватному отражению реальной действительности, а в таком отражении состоит задача науки». Это справедливо и по отношению к литературе. Задача литературоведа в том, чтобы показать, как в диалектическом развитии действительности возникает, вырастает и вплетается в нее литература, познать законы ее развития и научить художников, показать им путь к действительному, т. е. к диалектическому, познанию действительности. Задача в том, чтобы, вскрывая характер творчества, показать пути к преодолению недействительного в нем. Но, чтобы уметь это делать, надо обладать диалектическим мышлением, надо диалектику перевести на литературоведческий язык, конкретизировать ее. Отсюда понятно, что создаваемые в таком случае литературоведческие понятия и категории диалектики должны обладать содержанием. Такие литературоведческие категории, как стиль, жанр, произведение, образ и т. д., должны быть не абстракциями вообще, а абстракциями от действительных, исторических, преходящих явлений, иначе говоря, абстракциями одной из сторон действительности. Эти категории — «идеальное, лишь переведенное и переработанное в голове человека материальное». Отсюда, ко-

нечно, далеко до утверждения, будто наше познание абстрактно. Нет, абстрактные категории — это только принципы, с помощью которых человек познает конкретное, воспроизводит его духовно, как конкретное¹. Значение абстрактных категорий в познании безусловно. Только на этом пути можно понять роль и значение эмпиризма в нашем познании, не становясь на точку зрения ни чистого эмпиризма, ни наивного материализма. Эти категории являются абстракциями от материальных, исторических, преходящих явлений.

Ленин пишет:

«Логика есть учение не о внешних формах, а о законах развития «всех материальных, природных и духовных вещей», т. е. развития всего конкретного содержания мира и познания его, т. е. итог, сумма, вывод истории познания мира»².

Это имеет непосредственное отношение и к литературоведению, перестраивающемуся на основах материалистической диалектики. Первое, что нужно подчеркнуть, — это конкретность (сращенность) наших общих категорий. Они должны охватывать некоторые стороны действительности, чтобы при их разворачивании можно было познать конкретное при помощи мышления. Они не должны быть только абстракциями, пустыми, отвлеченными от всякой действительности. К чему приводит забвение этого момента в диалектическом познании, показывают примеры построения истории литературы и искусства на метафизических основах, на основе пустых, абстрагированных от действительности категорий. Историк литературы при построении истории литературы, при познании обязан оперировать не отвлеченными законами, привнесенными со стороны, из других наук (чаще всего из естественных), или выдуманными им самим, а вскрытыми в самой действительности. Отсюда понятно, что в основе литературоведческого подхода должен лежать принцип историзма. Вообще всем подходам к литературе: функциональному, генетическому, культурно-историческому — следует противопоставить подход исторический — в понимании Маркса, Энгельса, Ленина. Нет и не может быть познания вне исторической связи. Абстрактно-социологическому изучению, нашедшему применение в работах В. Ф. Переверзева, должно быть противопоставлено изучение историческое. Дело не в том, чтобы «набросить социологическую сетку на изучаемые явления», — сделать это надо, но не вне исторической обстановки, а в ней. Если Ленин подчеркивал «закономерную связь всего (процесса) мира»³, то наше познание литера-

¹ К. Маркс. «К критике политической экономии». М. 1923. Стр. 25.

² Н. Ленин. «Конспект „Науки логики“ Гегеля». „Под знаменем марксизма“. 1925. № 1-2. Стр. 12.

³ Там же. Стр. 17.

туры должно обнаружить в ней эту связь, как отражение связи объективного мира.

Не литературу надо обращать в объективный мир (хотя она в действительности и является таковой), не на ней только сосредоточивать свое внимание, как на самодостаточном объекте, но следует литературу рассматривать, как субъективную сторону внешнего мира, прослеживая и вскрывая неизбежность ее возникновения, адекватность отражения ею внешнего мира и внутреннюю связь литературы, как выражение внешней связи. Только тогда мы до конца пронижем наше познание литературы всеобщей категорией связи и воплотим это гениальное раскрытие Ленина в действительности. Ленин пишет:

«Начать с самого простого, обычного, массовидного etc, с предложения любого: листья дерева зелены, Иван есть человек, Жучка есть собака и т. п. Уже здесь, как гениально заметил Гегель, есть диалектика: отдельное есть общее. Сравни *Aristoteles Metaphysik* denn natürlich kann nicht der Meinung sein, dass ein Haus дом вообще—gebe ausser den sichtbaren Häusern (ибо очевидно, невозможно думать, будто какой-то дом вообще существует помимо видимых домов). Значит, противоположности (отдельное противоположно общему) тождественны: отдельное не существует иначе, как в той связи, которая ведет к общему. Общее существует лишь в отдельном, через отдельное. Всякое отдельное есть (так или иначе) общее. Всякое общее есть частичка или сторона или сущность отдельного. Всякое общее лишь приблизительно охватывает все отдельные предметы. Всякое отдельное неполно входит в общее и т. д. и т. д. Всякое отдельное тысячами переходов связано с другого рода отдельными (вещами, явлениями, процессами) и т. д. Уже здесь есть элементы, зачатки понятия необходимости, объективной связи природы etc. Случайное и необходимое, явление и сущность имеются уже здесь, ибо говоря: Иван есть человек, Жучка есть собака, это есть лист дерева и т. д., мы отбрасываем ряд признаков, как случайные, мы отделяем существенное от являющегося и противопоставляем одно другому.

Таким образом в любом предложении можно (и должно), как в «ячейке», «клеточке», вскрыть зачатки всех элементов диалектики, показав таким образом, что всему познанию человека вообще свойственна диалектика. А естествознание показывает нам (и опять-таки это надо показать на любом простейшем примере) объективную природу в тех же ее качествах: превращение отдельного в общее, случайного в необходимое, переходы, переливы, взаимосвязь противоположностей»¹.

Мы привели эту цитату, чтобы показать, как понимал и какое большое значение придавал В. И. Ленин категории связи в на-

¹ Н. Ленин. „К вопросу о диалектике“. „Под знаменем марксизма“. 1925. № 5—6. Стр. 16. „Ленинский сборник“, XII. ГИЗ. 1930. Стр. 324/5.

щем познании. С другой стороны, тут же обнаруживается и следующая категория — движения. Мало утверждать, что все связано, находится во взаимной связи. Надо проследить, как одно переходит в другое, как осуществляется взаимная связь и переход одного в другое. Но это движение категорий есть не что иное, как отражение движения в мире действительном. Вот почему чрезвычайно существенным является прослеживание движения, прослеживание того, как нечто переходит в свое другое, как количество переходит в качество, возможность в необходимость, взаимодействие в причинность и т. д. На этом пути прослеживания, как литература является отражением действительного развития общественных отношений, как она в своем отражении является движущейся, как в меру своего отражения она является активной, должен быть разрешен вопрос о ее «самодвижении», о ее развитии. Если суть движения, источник его — в раздвоении, расщеплении этого материального и в разнообразных соединениях частей, то суть движения литературы, как познания, основана на тех же законах. Ясное дело, что литература движет, поскольку движется ее объективное основание, те общественные отношения, порождением и отражением которых она является. Наша задача в отношении литературы, однако, должна заключаться не в вопросе — «как», или не только в вопросе — «как», но и — «почему». «Развитие есть «борьба» противоположностей», и литература в качестве идеологии отражает эту борьбу, сама становясь борьбой противоположностей. Как же идет это развитие?

«Две основные (или две возможные, или две в истории наблюдающиеся) концепции развития (эволюции) суть: развитие — как уменьшение и увеличение, как повторение, и развитие — как единство противоположностей (раздвоение единого на взаимоисключающие противоположности и взаимоотношение между ними). При первой концепции движения остается в тени самодвижение, его двигательная сила, его источник, его мотив (или сей источник переносится во - в не — бог, субъект etc). При второй концепции главное внимание устремляется именно на познание источника самодвижения. Первая концепция мертва, бедна, суха. Вторая жизненна. Только вторая дает ключ к «самодвижению» всего сущего, только она дает ключ к «скачкам», к «перерыву постепенности», к «превращению в противоположность», к уничтожению старого и возникновению нового. Единство (совпадение, тождество, равнодействие) противоположностей условно, временно, преходяще, релятивно. Борьба взаимоисключающих противоположностей абсолютна, как абсолютно развитие, движение»¹.

Применить это учение о развитии к фактам литературы, познать литературу во взаимозависимости и теснейшей неразрыв-

¹ Н. Ленин. „К вопросу о диалектике. Ленинский сборник, XII. Стр. 324.

ной связи всех сторон, познать ее в движении, в процессе развития — такова наша следующая задача. Категории связи, движения и развития должны быть в числе других необходимыми предпосылками марксистского литературоведения.

Но эти необходимые предпосылки вскрывают всю метафизическую сущность механистического материализма, его неумение взять явление в движении, связи, в переходах, переливах, в развитии, его «неумение применить диалектику к теории отражения, к процессу и развитию познания»¹. Но эти же предпосылки показывают, что в самой диалектике, как и в предмете нашего познания, мы должны различать объективную и субъективную стороны. На это указывает и Ленин: Диалектика и есть теория познания (Гегеля и) марксизма: вот на какую сторону дела (это не «сторона» дела, а суть дела) не обратил внимания Плеханов, не говоря уже о других марксистах»². Это основная точка зрения. Там, где нет диалектики, нет активности познания. Именно только с этой точки зрения возможно правильно истолковать проблемы единства субъекта и объекта, бытия и мышления, истолковать не метафизически, механистически, а диалектически. Только с этой точки зрения может быть правильно истолкован первый тезис К. Маркса о Фейербахе, и мир может быть взят не как объект, не в форме созерцания, но в форме практики, субъективно. Именно взгляд на диалектику, как на теорию познания марксизма, способен превратить материализм в теорию действия, дать определенное мировоззрение. Таким образом диалектика становится методологией знания на основе действия и методологией действия на основе знания. Эту сторону дела нельзя упускать из виду, и мы покажем ниже, как, исходя из неправильного понимания первого тезиса Маркса о Фейербахе, исследователи делают ошибку, подрывают самое существенное — связь с нашей эпохой, с борьбой пролетариата, со строительством социализма, открывают теорию от практики. Подойти с этой точки зрения к литературе — значит рассмотреть литературу, как производное определенных общественных отношений, как отражение объективного мира (Ленин о Л. Толстом, как о зеркале русской революции), затем как форму активного отношения к миру, изменения его. Только тогда мы сможем применить категории материалистической диалектики к проблемам генезиса литературы, теории отражения литературой объективного мира, к моменту познания, активного изменения литературой мира, к проблеме ее действительности. Только тогда будет осуществлено положение, что материалистическая диалектика есть методология действия на основе знания и методология знания — на основе действия. Эту сторону дела в

¹ Там же. Стр. 326.

² Там же. Стр. 325.

области литературоведческой практики подчеркнул В. М. Фриче, когда писал:

«Знание развития и законов стилеобразований, история и социология стилей для нас только подсобное средство, дабы, с одной стороны, лучше и легче разобраться в литературной современности, в борьбе литературных направлений сегодняшнего дня, а с другой, чтобы безошибочно решить вопрос о литературном стиле нового господствующего, но еще молодого класса, после революции политической теперь совершающего ее продолжение и завершение — революцию культурную»¹.

Иначе: история и социология литературы, понятия в смысле истории и социологии стилей, являются для нас лишь тем базисом, на основе которого возможно будет построить подлинную, научную, литературную критику, применяющую добытые на историческом материале положения и законы к освещению литературной современности и к решению поставленной перед нами жизнью проблемы социалистической культуры в той ее части, которая охватывает стиль литературы социалистической эпохи и прежде всего — стиль пролетарской литературы».

В этой формулировке В. М. Фриче заключено выдвинутое выше положение, к которому мы еще вернемся ниже. Чтобы закончить речь о необходимых посылках литературоведения, следовало бы указать еще на ход нашего познания, на наше отношение к работе предшественников в этой области, к рассматриваемым выше вопросам. Ленин тут очень хорошо подчеркнул: «Философский идеализм (а это справедливо и по отношению к литературоведческому идеализму. — М. Д.) есть только чепуха с точки зрения материализма — грубого, простого, метафизического. Наоборот, с точки зрения диалектического материализма, философский идеализм есть одностороннее, преувеличенное, *überschwengliches* (Ditzgen) развитие (раздувание, распухание) одной из черточек, сторон, граней познания в абсолют, оторванный от материи, от природы, обожествленный. Идеализм есть поповщина. Верно. Но идеализм философский есть («вернее» и «кроме того») дорога к поповщине через один из оттенков бесконечно сложного познания (диалектического) человека.

Познание ч[елове]ка не есть(res[pective], не идет по) прямой линии, а кривая линия, бесконечно приближающаяся к ряду кругов, к спирали»².

Подчеркивание этих сторон диалектического познания имеет для дальнейших наших задач самое непосредственное значение, и к нему мы еще вернемся. Теперь же укажем, что принци-

¹ В. М. Фриче. «Наша первоочередная задача». «Литература и марксизм». 1928. № 1. Стр. 9.

² Н. Ленин. «К вопросу о диалектике». «Ленинский сборник», X I Стр. 326.

пы материалистической диалектики мы считаем первыми и необходимыми предпосылками марксистского литературоведения. Именно эту сторону дела надо подчеркнуть, ибо решающее в марксизме это не материализм и не объективизм (хотя и тот и другой моменты важны), а диалектика, — метод, — материалистическая диалектика. Поэтому применение ее в литературоведении есть первая и насущнейшая задача. Это обязывает нас к следующим выводам:

1. Признание необходимости выработки системы своих абстрактных понятий, категорий, т. е. конкретизация принципов материалистической диалектики.

2. Признание принципов материалистической диалектики самыми высшими принципами познания и проверки истинности и пригодности в качестве познания той или иной теории, а следовательно, и ее политической ценности.

3. Необходимость в рассмотрении той или иной теории идти до последних посылок, до материалистической диалектики. С этой же точки зрения возникает определенное отношение к попыткам игнорировать философию, замкнуться в конкретном материале, уйти в эмпиризм. С точки зрения материалистической диалектики — это свидетельствует о непригодности этой точки зрения, о ее мертвенности, о невозможности истинного познания на ее основе. Стоит вспомнить знаменитую оценку естествоиспытателей, уклоняющихся от философии и потому попадающих в плен самой скверной философии, данную Фр. Энгельсом в его «Диалектике природы».

В свете очерченных положений становится ясным путь рассмотрения общетеоретических корней системы В. Ф. Переверзева. Разница наших точек зрения заложена в разнице необходимых предпосылок марксистского литературоведения.

III

Прежде чем перейти к рассмотрению теоретических предпосылок взглядов В. Ф. Переверзева, мне хотелось бы сделать несколько вводных замечаний. Прежде всего надо заметить, что, разбирая данную теорию, мы ее рассматриваем, не как индивидуальное явление, связанное исключительно с личностью В. Ф. Переверзева, а как явление общего и общественного характера, имя которому дал Переверзев. Рассматривая вопрос в этом плане, следует отметить, что отказ (если бы он последовал) самого Переверзева от ряда ошибок или отказ его сторонников еще не означают ненужности борьбы с ними, разъяснения их ошибок. Мы обязаны бороться с ошибками, преодолевать их, ибо распространенность этой системы взглядов и проникновение ее в «массы» — довольно велико. Само собой разумеется, что отбросить ложную теорию, когда она переросла и превратилась в факт политический, — необходимо. Но та легкость, с которой в наши дни от-

брасывается эта теория, способна заслонить задачу дальнейшей борьбы с ней, вскрытия внутренней логики ошибок системы В. Ф. Переверзева, показа их закономерности, показа того, что ее принятие воспроизводит каждый раз политические ошибки. Наша задача и заключается в том, чтобы вскрыть внутреннюю логику ошибок В. Ф. Переверзева, показать их закономерность и переход друг в друга, начиная с общетеоретических предпосылок, принятых вполне сознательно. Хорошо известно, как Ленин подчеркивал важность отыскания теоретических корней всякого рода ошибок. Будем следовать его глубоко верным утверждениям — и мы в нашей работе будем вскрывать теоретические корни ошибок В. Ф. Переверзева.

Основной порок В. Ф. Переверзева — его антидиалектичность. Она обнаруживается с самого начала, с неверного истолкования им первого тезиса Маркса о Фейербахе, со всеми вытекающими отсюда следствиями. Недостаток материализма, до фейербаховского включительно, в том, что он брал предметный мир в форме созерцания, а не в форме практики, не субъективно, — тут Переверзев повторяет первый тезис Маркса о Фейербахе и затем начинает раз'яснять его; эти раз'яснения как раз и показывают, что в своих исходных познаниях он стоит не на диалектической, а на механистической точке зрения. В истории философской и теоретической мысли других наук были уже попытки дать истолкование этому тезису, вернее — моменту в теории познания марксизма. Мы знаем теорию А. А. Богданова, раз'яснявшего этот тезис и принявшего эту посылку, но пришедшего к релятивизму, к социально-организационному опыту, к замкнутому бытию отдельных обществ и социальных групп. Имеются подобные попытки и в литературной критике (Чужак, Арватов), утверждающей искусство исключительно как метод жизнестроения, сводящей задачи искусства к задачам строить, изменять мир; имеются они и в искусствоведении (И. Иоффе) с утверждением практического историзма, с упором на то, что пролетариат должен не объяснять, а изменять мир. Не трудно было бы показать, что все эти теории содержатся в учении А. Богданова и питаются одними корнями. Неверные, ложные ответы на этот вопрос не могут и не должны снимать его с повестки дня. Наоборот, они должны обострить наше внимание и заставить дать на него верный ответ. Само возникновение этого вопроса, его выдвижение на первый план диктуются не чем иным, как возрастанием активности пролетариата, действительности его теории познания — материалистической диалектики. Г. В. Плеханов подчеркивал, что гениальная поправка К. Маркса к Фейербаху, поправка, благодаря которой теория познания тесно связывается с материалистическим взглядом на культурную историю, что поправка эта была подсказана «духом времени». «В этом стремлении

взглянуть на взаимодействие между объектом именно с той его стороны, с которой субъект выступает в активной роли, сказалось общественное настроение того времени, когда складывалось миросозерцание Маркса-Энгельса. Революция 1848 г. была тогда уже не за горами»...¹

Так объясняет Плеханов стремление К. Маркса взглянуть на проблему объекта-субъекта с новой точки зрения, подчеркивая чрезвычайную важность этого вопроса. Следовательно, фиксация внимания на этой проблеме, во-первых, продиктована общим развитием пролетариата и его теории познания и, во-вторых, она чрезвычайно важна для дальнейших построений.

В критике Переверзевым принципов культурно-исторической и формалистской школ, в попытке преодоления им метафизического материализма этих теорий, в попытках сформулировать положительную точку зрения весьма отчетливо сказался его материализм. То обстоятельство, что Переверзев фиксирует на этом свое внимание, есть положительный факт, который объясняется опять-таки ролью и активностью пролетариата. Ответ же, даваемый на этот вопрос, не может быть признан правильным с точки зрения пролетариата, так как в ответе сказалась мелкобуржуазная точка зрения. Возражая против метафизического материализма, Переверзев в статье «Теоретические предпосылки писаревской критики» пишет: «Для построения материалистической теории искусства, как и для построения материалистической эстетики, материализм 60-х годов представлял слабую базу. Без диалектического понимания действительности задача построения материалистической теории искусства была бы не разрешима. Между тем материалисты 60-х годов не были диалектиками. Говоря о действительности, они понимали ее как чисто объективный мир, противостоящий сознанию и механически воздействующий на него. Диалектическая идея, что объективный мир не противостоит сознанию, а сам становится сознанием, мыслящим субъектом, что действительность не только объект, но и субъект, была чужда материалистам 60-х годов. Связь между сознанием и объективным миром они мыслили не диалектически, как возникновение сознания из объективного мира, как превращение объекта в субъект, а механически, — как воздействие объекта на субъект, объективного мира на субъективное сознание. Для диалектика сознание есть лишь определенный момент в развитии объективной действительности. Оно входит органически в систему действительности, возникает, изменяется, исчезает в зависимости от изменения объекта. Для механиста сознание — что-то вроде зеркала, стоящего перед объективной действительностью, отражающего объективный мир: все изменения этого мира отражаются в нем, но само оно не зависит от изменений объекта. Даже наоборот, характер отра-

¹ Г. Плеханов. «Основные вопросы марксизма». Стр. 36/37.

жения резко меняется в зависимости от качества зеркала: хорошо отполированное зеркало дает ясные изображения, плохо отполированное — мутные; прямое зеркало дает верные изображения, кривое — искаженные.

Механистический взгляд на действительность исключал всякую возможность быть последовательным материалистом. У механиста сознание стоит рядом, параллельно объективной действительности, а не входит органически в систему этой действительности, как у диалектика, — иными словами: у него сознание лежит вне объективного мира, вне реальной действительности, оказывается идеальной действительностью, чистым сознанием. Дело несколько не меняется от того, что материалистически настроенный механист стремится свести роль сознания к скромной роли зеркала, отражающего картины объективного мира. Характер отражения определяется не только характером отражаемой действительности, но и свойствами зеркала. И, поскольку сознание выключено из системы объективной действительности, акт отражения есть акт выключения из реальной действительности отражаемого явления, преобразование его в сознание, перенесение его из реального мира в идеальную сферу чистого сознания»¹.

Мы нарочно привели полностью цитату, чтобы не оставалось никаких сомнений в трактовке В. Переверзевым этого вопроса. Ошибки метафизического материализма В. Переверзев видит, во-первых, в том, что он не рассматривает сознание как момент бытия, как порождение бытия, и, во-вторых, в теории отражения, в противопоставлении объективного мира и отражающей его формы. Эти два момента наиболее характерны для взглядов и самого Переверзева. Он указывает, что материалистам 60-х годов была чужда диалектическая идея, согласно которой развивающаяся объективная действительность — не только объект, но и субъект. Он делает ударение на том, что объект порождает субъект, что субъект обусловлен в своем возникновении развитием объекта. Это верная мысль, и возражения метафизикам по этой линии справедливы и быют в цель. Но, делая это возражение, Переверзев переносит весь центр тяжести на объект, на бытие, и растворяет в нем сознание, субъект. Сознание для Переверзева не есть то идеальное, в котором переведено и переработано материальное. Оно у него неразрывно, органически включено в материальное. Момент порождения, генезиса, возникновения разрастается, разбухает и за ним нет возможности рассмотреть сознание как самостоятельную форму. Понятно, почему Переверзев ведет борьбу против теории отражения. Он сразу, в корне, отрицает эту теорию, считая ее механистической, в корне же,

¹ В. Переверзев. „Теоретические предпосылки писаревской критики“ „Вестник коммунистической академии“. 1929. № 31/1. Стр. 38, 39.

сразу, сливая сознание и объективный мир в органическое единство. Но тот, кто отрицает теорию отражения, вынужден говорить не о единстве, а о тождестве. Следует заметить, что принимать теорию отражения — это не значит рассматривать сознание, как зеркало, в котором отражается объективный мир. Теория отражения должна подчеркивать различие сознания и бытия, объекта и субъекта, первичность и вторичность этих моментов, их единство — как противоположностей. Только так диалектик-материалист и может ставить вопрос. Именно рассмотрение как первых независимых членов (природа, бытие, объект), так и вторых зависимых членов (мышление, сознание, субъект) ставит вопрос как о происхождении вторых, так и об их отношении к первым. Для Переверзева важен первый вопрос — о происхождении, и совершенно выпадает из поля его зрения второй — об отношении мышления к бытию, субъекта к объекту. Отсюда становится понятным, почему он стремится отыскать тот пункт, где бытие переходит в сознание, «где объективное изображение переходит в субъект, где изображаемое и изобразитель образуют органическое единство»¹. «Именно в этом пункте мы подходим к тому бытию, которое лежит в основании данного художественного произведения, к той социальной действительности, где в живом, общественно-производственном процессе объект и субъект, конкретный предметный мир и конкретный человек, даны в органической слитности. Это и есть то бытие, из которого вытекает данное художественное произведение, которым обусловлена вся его структура и в анализе которого марксист ищет ключ к пониманию необходимости и закономерности данного литературного явления»². Следовательно, вопрос о том, как относится художественное произведение к бытию, снимается, так как это чистая теория отражения. Но снять этот вопрос — значит снять вопрос о противоположности сознания, об его отличии, значит — за тождеством не увидеть различия. Материализм Переверзева неполный, грубый, недиалектический. Возражая против механистов, он углубляет философский механизм. Первое обвинение должно заключаться в забвении им специфичности сознания, как идеологической формы. Отсюда отрицание и возражение против теории отражения. Первое следствие этого отрицания и есть антидиалектичность, механистичность в вопросе о взаимоотношениях мышления и бытия, субъекта и объекта.

Ленин прямо указывает на то, что беда метафизического материализма заключается в неумении его применить диалектику к теории отражения:

¹ В. Переверзев. „Необходимые предпосылки марксистского литературоведения“. „Литературоведение“. М. 1928. Стр. 15.

² В. Переверзев. „Необходимые предпосылки марксистского литературоведения“. „Литературоведение“. М. 1928. Стр. 15.

«Диалектика, как живое, многостороннее (при вечно увеличивающемся числе сторон) познание, с бездной оттенков всякого подхода, приближения к действительности, с философской системой, растущей в целое из каждого оттенка, — вот неизмеримо богатое содержание по сравнению с «метафизическим» материализмом, основная беда коего есть неумение применить диалектику к *Bildertheorie* (к теории отражения), к процессу и развитию познания»¹.

Тут ясно подчеркнуто, что неумение применить диалектику к теории отражения есть беда метафизического материализма. На точке зрения этого метафизического материализма и стоит В. Переверзев, который, сознавая эту беду, вместо того, чтобы попытаться применить диалектику к теории отражения, предпочел ее отрицать вовсе. Но, отрицая ее, он впал в механистический материализм. Как бы ни разъяснять, а тот факт, что Переверзев считает теорию отражения метафизической и ее отрицает, а Ленин и основатели марксизма эту теорию принимают, — этого факта изменить нельзя. Тот же факт, что эта теория отрицается вместо того, чтобы быть истолкованной диалектически, свидетельствует о механическом подходе, хотя и более последовательном, чем материализм 60-х годов. Переверзев издевается над тем, что материалисты 60-х годов считали сознание зеркалом, а Ленин пишет статью: «Лев Толстой, как зеркало русской революции». В этой статье Ленин пишет: «Сопоставление имени великого художника с революцией, которую он явно не понял, от которой он явно отстранился, может показаться на первый взгляд странным и искусственным. Не называть же зеркалом того, что, очевидно, не отражает явления правильно. Но наша революция — явление чрезвычайно сложное: среди массы ее непосредственных совершителей и участников есть много социальных элементов, которые тоже явно не понимали происходящего, тоже отстранялись от настоящих исторических задач, поставленных перед нами ходом событий. И если перед нами действительно великий художник, то некоторые, хотя бы из существенных сторон революции, он должен был отразить в своих произведениях».

Чем вызываются кричащие противоречия «толстовщины», какие недостатки и слабость нашей революции они выражают?

Противоречия в произведениях, взглядах, учениях, в школе Толстого — действительно кричащие. С одной стороны, гениальный художник, давший не только несравненные картины русской жизни, но и первоклассные произведения мировой литературы. С другой — помещик, юродствующий во христе. С одной стороны — замечательно сильный, непосредственный и искренний протест против общественной лжи и фальши, с дру-

¹ Н. Ленин. „К вопросу о диалектике“. „Ленинский сборник“, XII. Стр. 326.

гой стороны — «толстовец», т. е. истасканный, истеричный хлюпик, называемый русским интеллигентом, который, публично бия себя в грудь, говорит: «Я скверный, я гадкий, но я занимаюсь нравственным самоусовершенствованием; я не кушаю больше мяса и питаюсь теперь рисовыми котлетками». С одной стороны, беспощадная критика капиталистической эксплуатации, разоблачение правительственных насилий, комедии суда и государственного управления, вскрытие всей глубины противоречий между ростом богатства и завоеваниями цивилизации и ростом нищеты, одичалости и мучений рабочих масс; с другой стороны — юродивая проповедь «непротивления злу» насилием. С одной стороны, самый трезвый реализм, срывание всех и всяческих масок; с другой стороны — проповедь одной из самых гнусных вещей, какие только есть на свете, именно: религия — стремление поставить на место попов на казенной должности попов по нравственному убеждению, т. е. культивирование самой утонченной и потому особенно омерзительной поповщины. Поистине:

Ты и убогая, ты и обильная,
Ты и могучая, ты и бессильная,
Матушка Русь.

Что при таких противоречиях Толстой не мог абсолютно понять ни рабочего движения и его роли в борьбе за социализм, ни русской революции, — это само собой очевидно. Но противоречия во взглядах и учениях Толстого не случайность, а выражение тех противоречивых условий, в которые поставлена была русская жизнь последней трети XIX века.

Толстой велик, как выразитель тех идей и тех настроений, которые сложились у миллионов в России. Толстой оригинален, ибо совокупность его взглядов, вредных, как целое, выражает как раз особенности нашей революции, как крестьянской, буржуазной революции. Противоречия во взглядах Толстого, с этой точки зрения, действительно зеркало тех противоречивых условий, в которые поставлена была историческая действительность крестьянства в нашей революции.

Толстой отразил наболевшую ненависть, созревшее стремление к лучшему, желание избавиться от прошлого — и незрелость мечтательности, политической невоспитанности, революционной мягкотелости. Историко-экономические условия объясняют и необходимость возникновения революционной борьбы масс и неподготовленность их к борьбе, толстовское непротивление злу, бывшее серьезнейшей причиной поражения первой революционной кампании»¹.

Следовательно, ошибка материалистов 60-х годов не в том, что они признавали теорию отражения, а в том, что они не мог-

¹ Н. Ленин. Собрание сочинений. Т. X. 1924. Стр. 273. Смотри там же стр. 261, 218, 219.

ли применить к ней диалектику. Ошибка же Переверзева в том, что, не умея применить к теории отражения диалектику, он выбросил ее за борт. Заодно с ней он выбросил и проблему отношения субъекта к объекту, сознания к бытию, мышления к природе и, подчеркивая порождение бытием сознания, свел этот вопрос не к единству, а к тождеству. Следствия от такого решения сказались на всей его системе, превратив ее в последовательную теорию механистического материализма. С последствиями этой точки зрения мы будем иметь дело все время, а сейчас подчеркнем ее сходство в конечном итоге с А. А. Богдановым. Возражая Богданову, Ленин писал: «Общественное сознание отражает (подчеркнуто везде Лениным) общественное бытие, — вот в чем состоит учение Маркса. Отражение может быть верной приблизительно копией отражаемого, но о тождестве тут говорить нелепо. Сознание вообще отражает бытие, — это общее положение всего материализма. Не видеть его прямой и неразрывной связи с положением исторического материализма: «Общественное сознание отражает общественное бытие» — невозможно»¹. По Переверзеву же — правильное было бы говорить о том, что «бытие порождает сознание». Отсюда эти поиски пункта, где бытие переходит в сознание, поиски «субъекта, в котором организуется вся система, в котором бытие становится сознанием»².

Каков же характер материализма В. Переверзева? Где, на какой ступени он находится? Критикуя старый материализм, Переверзев, по сути дела, сам подымается только до материализма Фейербаха. Это прекрасно обнаруживается на толковании им первого тезиса Маркса о Фейербахе. Напомним себе этот тезис: «Главный недостаток всего предшествовавшего материализма — до феербаховского включительно — заключается в том, что предмет, действительность, чувственность рассматривается только в форме объекта или в форме созерцания, не

¹ Ленин. См. в сб. „Ленин и искусство“. 1929. Л.-М.

² В. Переверзев. „Необходимые предпосылки марксистского литературоведения“. Стр. 15. **П р и м е ч а н и е.** Сам Переверзев оставляет формулу: бытие определяет сознание, но что в его трактовке и его практике заложена возможность (постоянно переходящая в действительность) замены ее другой, видно из того, что эту замену уже произвели. Так, М. Григорьев в статье „Критические заметки о „Литературоведении“ В. Ф. Переверзева („На литературном посту“, 1928 № 23) пишет: „Дело не так обстоит, как может неверно подсказать формулировка (т. е. „бытие определяет сознание“ — М. Д.): есть бытие, есть сознание; бытие определяет готовое сознание. Монистическое понимание формулы, в сущности говоря, требовало бы других слов: бытие порождает сознание, бытие (экономический процесс) переходит в сознание. Если литература является одним из видов сознания, то она также представляет собою порождение экономики в указанном смысле“ (стр. 18). С этими мыслями должен был бы согласиться и В. Переверзев, которого так удачно разъяснил М. Григорьев. Но это-то как раз и показывает метафизический, антидиалектический характер и Переверзева, и М. Григорьева.

как чувственно-человеческая деятельность, не в форме практики, не субъективно. Поэтому, действительная сторона, в противоположность материализму, развивалась идеализмом, но только абстрактно, так как последний, естественно, не знает действительной, чувственной деятельности, как таковой. Фейербах выдвигает чувственные объекты, действительно отличные от объектов, существующих лишь в наших мыслях, но он не постигает самую человеческую деятельность как предметную деятельность. Поэтому в «Сущности христианства» он рассматривает, как истинно-человеческую, только теоретическую деятельность, тогда как практика постигается и фиксируется только в ее грязно-еврейской форме проявления. Он не понимает поэтому и значения «революционной», практически-критической деятельности»¹.

В понимании этого места раскрывается характер материализма В. Переверзева. И в своих статьях о Писареве² и в статье «Необходимые предпосылки марксистского литературоведения» В. Переверзев стоит на одной и той же позиции и дает одно и то же толкование этому тезису. Он совершенно правильно подчеркивает большое значение этого момента, как момента, где проводится разграничение между материализмом дофейербаховским и диалектическим. «Не следует путать материалистическую формулу марксистского литературоведения: поэзия определяется бытием, в котором действительность берется, как единство субъекта и объекта, по выражению Маркса, «в форме конкретной человеческой деятельности, в форме практики, субъективно», — с формулой наивного реализма: поэзия — есть изображение жизни, в которой действительность является лишь пассивным объектом художественного изображения, лишь «в форме объекта или форме созерцания»³. Тут дано совершенно ясное истолкование первого тезиса, истолкование, дающее нам право сделать первые выводы о материализме Переверзева. Оказывается, что смысл марксовского утверждения сводится к тому, что действительность должна быть взята, как субъект-объект, а не в форме объекта, для изображения. Первое утверждение и есть истинное понимание материализма по Переверзеву, это и значит, с его точки зрения, избежать ошибок старого материализма, взглянуть на дело с точки зрения развития и отбросить порочную теорию отражения⁴. На самом же деле формула: «поэзия определяется бы-

¹ Архив К. Маркса и Ф. Энгельса. „Тезисы о Фейербахе“. Кн. I. ГИЗ. 1928. Стр. 200.

² 1) „Эстетические взгляды Писарева“. („Печать и революция“. 1926. № 7. Стр. 5-17), 2) „Нигилизм Писарева в социологическом освещении“ („Красная новь“. 1926 № 6. Стр. 162-175); 3) „Теоретические предпосылки писаревской критики“. („Вестник Комм. академии. 1929 № 31. Стр. 35-46).

³ Переверзев. „Необходимые предпосылки“. Стр. 13.

⁴ Смори об этом у Переверзева. „Эстетические взгляды Писарева“. „Печать и революция“, 1926. № 7. Стр. 10.

тием» включает в себе формулу: «поэзия отражает жизнь», или вернее — бытие, но и не только ее, о чем мы скажем ниже. К чему приводит отбрасывание этой формулы — мы уже видели. Заметить же все различие между старым материализмом и материализмом диалектическим только провозглашением того, что действительность должна быть взята как единство субъекта и объекта, и не дать диалектического истолкования этому положению, — это и значит не преодолеть материализма Фейербаха, это и значит остановиться на нем. Рассматривая сознание, субъект, как один из моментов развития объекта, действительности, Переверзев доходит до различия действительных объектов от объектов, существующих лишь в наших мыслях, но не идет дальше. Стремясь преодолеть это различие, стремясь остаться монистом и материалистом, он утверждает, что субъект, сознание, мысленные объекты должны быть рассмотрены в плане развивающейся действительности, как ее моменты. Отсюда естественно и логично утверждать: «Бытие, организующее художественное произведение, — это активное бытие, являющееся в отношении поэтического создания и объектом и субъектом. Бытие потому и организует художественное произведение, что является не только изображаемым объектом, но и изображающим субъектом. Только рассматривая бытие, как диалектическое единство объекта и субъекта можно говорить, что оно определяет художественное творчество.

Источник закономерности поэтического создания лежит в той необходимой и закономерной связи субъекта с объектом, которая называется бытием. Раскрытие этой закономерной связи субъекта с объектом в художественном произведении и составляет задачу марксистского литературоведческого анализа. Понять художественное произведение как закономерную и необходимую связь субъекта с объектом и значит марксистски его объяснить¹. Итак, по Переверзеву, бытие есть диалектическое единство субъекта и объекта. Но бытие и объект ведь это же одно и то же, следовательно, выходит, что бытие есть диалектическое единство бытия и мышления, что бытие есть закономерная и необходимая связь субъекта с объектом, что объект есть единство объекта и субъекта. На первый взгляд — кажется, что тут виновата нечеткость, может быть, даже некоторая неряшливость терминологии, но при ближайшем рассмотрении оказывается, что все здесь вполне закономерно. Вдумываясь в эти формулировки видишь, что они являются логическим следствием принятых положений. В самом деле, если сознание, субъект, рассматривать только, как момент в развитии объекта, природы, то станет ясной формула: бытие есть диалектическое единство бытия и мышления, т. е. что бытие включает в себя мышление, как необходимый момент. Это и есть применение теории развития к дофейербаховскому ма-

¹ В. Переверзев. „Необходимые предпосылки“. Стр. 14.

териализму с точки зрения Переверзева. Но ведь это и есть уже знакомая нам формула, что бытие не определяет, а порождает сознание, формула, данная на более абстрактном языке. Марксистская формула о единстве бытия и мышления не может и не должна заменяться переверзианской формулой: бытие есть диалектическое единство бытия и мышления, так как эта последняя формула ограничена и механистична особенно в толковании Переверзева. Если под понятием бытия, как это делает Переверзев, подставить социально-экономический процесс, то формула получает такой вид: социально-экономический процесс есть единство социально-экономического процесса и мышления. В такой форме ясно обнаруживается вся ошибочность этой формулы. Прежде всего — налицо перенесение мышления в бытие, растворение мышления, сознания в материальном процессе, т. е. по существу — не единство, а тождество их. Далее совершенно неправомерно в таком плане говорить о единстве бытия и мышления. «По Фейербаху, — пишет Г. В. Плеханов, — единство субъекта и объекта, мышления и бытия имеет смысл только тогда, когда за основу этого единства берется человек... Фейербах не довольствовался чисто формальным разрешением противоречия между мышлением и бытием. Он указывал на то, что мышления, независимого от человека, т. е. от действительного материального существа, нет и быть не может. Мышление есть деятельность мозга. «Но мозг только до тех пор служит органом мышления, пока он связан с головой и телом человека». Теперь мы видим, в каком смысле человек является у Фейербаха основой единства бытия и мышления. Он является ею в том смысле, что он сам есть не что иное, как материальное существо, обладающее способностью к мышлению. Но если он есть такое существо, то ясно, что в нем не устраняется ни один из элементов противоречия: ни бытие, ни мышление, ни материя, ни «дух», ни субъект, ни объект. Они именно объединяются в нем как в субъекте-объекте. «Я есть, и я мыслю... только так субъект-объект» — говорит Фейербах. Быть — не значит существовать в мысли. «Доказать, что нечто существует, — замечает Фейербах, — значит доказать, что оно существует не только в мысли», и это совершенно верно. Но ведь это имеет тот смысл, что единство между мышлением и бытием вовсе не означает и может означать тождество между ними»¹.

Переверзев как материалист принимает формулу: доказать, что нечто существует, — значит доказать, что оно существует не только в мысли; но, стремясь преодолеть противоречие мышления и бытия, он сводит первое ко второму. Основу единства бытия и мышления он видит не в человеке, классе, обществе, а в самом же бытии. Но, выбросив человека, класс, общество как действительную основу бытия, Переверзев, чтобы не рассматривать

¹ Г. Плеханов. „Основные вопросы марксизма“. Стр. 43.

мышление независимо от телесного существования мыслящих индивидиумов, должен рассматривать его прямо как момент бытия¹, момент объективно развивающейся действительности. Формулу о единстве бытия и мышления он разрешил путем устранения одного элемента. У него не раздвоение единого бытия на противоположности, но сведение противоположностей к одному, у него мышление составляет не единство с породившим его бытием, а момент этого бытия. Мышление же есть инобытие, форма бытия. У него идеальное не есть переведенное и переработанное в голове материальное, а оно само просто часть материального. Таким образом момент происхождения закрывает качественное отличие мышления от бытия. За моментом возникновения исчезает момент различия, особенности, самостоятельности. Следовательно, налицо как раз недиалектическое понимание взаимоотношения субъекта и объекта. При диалектическом понимании должно учесть моменты связи, перехода, различия, нового качества. Тогда бы стало ясно, что в первом тезисе о Фейербахе Маркс подчеркивал не то, о чем говорит Переверзев. Маркс подчеркивал здесь действительную сторону познания. Он указывал, что человек думает о предмете не только тогда, когда испытывает на себе его действие, созерцает, чувствует его, но и тогда, когда он воздействует на него. Таким образом получается, что наше мышление обуславливается нашим воздействием на внешний мир. Отсюда — взгляд на мир, взгляд на «взаимодействие между объектом и субъектом с той стороны, с которой субъект выступает в активной роли»². Но это положение как раз и подчеркивает активную сторону нашего познания, активность отношения человека, класса, общества к миру. Смысл этой активности — в действительности, в том, чтобы не только объяснять, но и изменять мир. Маркс видел и отношение к нему не в форме созерцания, а в форме практики, субъективно. Но это как раз и не означает того, что весь мир должен пониматься нами, как субъект-объект. Выбросив действительную основу единства бытия-мышления — человека, класс, общество, Переверзев заменил ее непосредственным включением мышления в бытие, идеологии в производственный процесс. Маркс подчеркивает активность субъекта, активность нашего познания, а Переверзев включает просто субъект, мышление в бытие, сливая их в органическое единство. Это и есть третья сторона в вопросе об отношении мышления и бытия, та гениальная поправка, которую сделал Маркс в философии Фей-

¹ Примечание. Поэтому справедлив упрек Г. Горбачева в том, что по Переверзеву выходит так, будто бы производство пишут самые производительные силы, сама экономика, а не определенные люди. (Г. Горбачев. „Бытие и сознание в понимании Переверзева“. „Звезда“. 1929 г. № 3. См. также сборн. „За марксистское литературоведение“. Та же, но расширенная статья Г. Горбачева — „Назад к Шулятикову и Айхенвальду“. Л. 1930. Стр. 7—79.)

² Г. Плеханов. „Основные вопросы марксизма“. Стр. 37.

ербаха. Выводы и последствия из этого механистически истолкованного положения, из замены всей проблемы «бытие определяет сознание» формулой «бытие порождает сознание», из отрицания теории отражения, из непонимания активности познания, мышления и выбрасывания человека, класса, общества, — выводы громадны.

Именно отсюда, из этих сознательно принимаемых посылок, вытекают все ошибки Переверзева. Из непонимания им активной роли нашего познания, из непонимания им возникновения нашего мышления в результате активного отношения к миру, воздействия на него вытекают все ошибки в политическом плане, весь меньшевизм, прикрытый об'ективизмом, который яснее всего обнаруживается, как следствие в исторических построениях (игнорирование классовой борьбы, учение о производительных силах и т. д.).

После всего сказанного становится ясным, почему самое существенное в марксизме Переверзев видит, во-первых, в материализме и, во-вторых, в об'ективности: «Материализм настолько существенная часть марксизма, что мыслить марксизм без материализма — значит убивать самое существенное и самое основное ядро марксизма и марксистской методологии». Далее, говоря о методологических директивах, которые необходимо подчеркнуть в настоящий момент, Переверзев пишет: «Прежде всего, подчеркиваем глубокий, решительный об'ективизм материалистической формулы марксизма». Это основные моменты, с которых Переверзев начал необходимые предпосылки литературоведения.

Материализм и об'ективизм — верно, но все дело в том, что в данный момент важнее подчеркнуть не это, а диалектику. Материализм без диалектики становится материализмом метафизическим, механистическим, а об'ективность без диалектики перерастает в беспартийный, враждебный марксизму об'ективизм. Ленин не раз указывал, что теперь важно подчеркивать не диалектический материализм, а диалектический материализм, т. е. именно момент диалектики.

Вот почему мы особенно остановились на вопросе о диалектике в литературоведении, считая именно эти вопросы необходимыми предпосылками марксистского литературоведения. Вот почему мы считаем, что Переверзеву следовало подчеркнуть не материализм и об'ективизм, как самое основное в марксизме, а именно метод — материалистическую диалектику. Отсюда — антидиалектичность Переверзева.

Сделаем краткие теоретические выводы:

1) Включение субъекта в объект и неумение различать их, как противоположности (субъект — качество, форма, инобытие объекта), ведет к отрицанию существования объекта независимо от мышления.

2) Отсюда вытекает отрицание относительной самостоятельности мышления, как идеального, в котором переработано и переведено материальное (см. критику Д. Писарева).

3) Отрицание относительной самостоятельности мышления, противопоставление его объективному бытию, в котором оно и отражается, приводит к царству мертвой материальности, к тождеству, а не единству субъекта и объекта, бытия и мышления, — к отрицанию теории отражения.

4) Отсюда, как следствие, отрицание роли человека, класса, общества, как основ действительного единства субъекта и объекта, как носителей и творцов мышления. Только люди, указывал Маркс, изменяющиеся в процессе производства, изменяются сами, изменяют свое мышление и его продукты.

5) Только приняв предпосылку, что проблема о единстве субъекта и объекта, бытия и мышления имеет свои смысл при учете человека, класса, общества, можно говорить не только о знании на основе действия, но и о действии на основе знания. Только в таком случае вопрос о единстве бытия и мышления может получить свое действительное разрешение, только в таком случае может быть правильно понят тезис Маркса о Фейербахе и действительность может быть понята не только как объект, но и как революционная практика.

6) Тот, кто понимает действительность только как субъективную практику, приходит к прямому отрицанию объективности и идет к тождеству бытия и мышления, к идеализму.

Тот, кто понимает действительность только как объект приходит к отрицанию мышления как особого качества, т. е. тоже к тождеству (В. Переверзев). Тот факт, что и в первом случае говорится также и об объекте, а во втором — о субъекте, не может скрыть основной ошибки.

7) На самом деле единство должно подчеркивать следующие моменты:

а) Объективность, независимость существования объекта, природы бытия от субъекта, мышления, сознания, т. е. первых членов от вторых;

б) Материальность происхождения вторых членов единства от первых, то, что утверждают все материалисты;

в) Относительную самостоятельность, как противоположность вторых членов, способных более или менее правильно отражать, схватывать объективную действительность. Диалектическое мышление есть мышление, наиболее адекватно отражающее действительность, объект;

г) Действенность, активность, нашего познания, т. е. знание на основе действия, переходящего в действие на основе знания. Отсюда понимание действительности как революционной практики.

8) Система взглядов Переверзева, не учитывающая всех этих

моментов единства, становится чисто механистической системой и определяет следующие ошибочные выводы:

а) Отрицание свободы и необходимости, случайности и необходимости и замена их слепой необходимостью. Неумение мыслить эти моменты в их связи и переходах;

б) Отрицание момента сознательности, т. е. активного, революционного, сознательного изменения мира, объекта и самого себя;

в) Понимание развития как простое увеличение, уменьшение, повторение, а не как расщепление единого на противоположности. Неумение понять развитие диалектически, как изменение, нарастание новых элементов и переход в новое качество, в новую форму;

г) Ближайшим следствием такого понимания эволюции, развития является перенесение из области естественных наук в область литературы понятия механической повторности, простого увеличения и уменьшения, повторения. Отсюда — на основе кажущейся научности отрицание исторического познания, связи литературных фактов, замыкание и ограниченность пределами одного социального характера;

д) Отсюда стиль — повторение творчества художников и механизм при его изучении;

е) Отсюда правильное разграничение на действительность как объект изображения и действительность как субъект изображения. Но сейчас неверное истолкование этого разграничения, слияние объекта и субъекта в органическое единство, понимание изображающего субъекта не как класс, а как мертвую материю, бытие, социально-экономический процесс;

ж) Отсюда же отрицание значения классов и классовой борьбы, механистическое понимание движущих сил исторического процесса и т. д. и т. д.

IV

Утвердившись на определенных философских посылках, Переверзев логично развертывает их в целую систему, в целое мировоззрение. Логика и заставляет делать его дальнейшие ошибки на основе философских предпосылок. Каковы исторические взгляды Переверзева? Что является движущей силой исторического развития? Переверзев отвечает, что движущей силой исторического развития является противоречие человека с природой, развитие производительных сил. Такое понимание движущих сил исторического развития, правда, обусловлено посылами Переверзева и является ответом его своим противникам, в борьбе с которыми оно и было сформировано. Мы имеем в виду возражения Переверзева сторонникам культурно-исторической, социологической и формальной школ. В борьбе и противопоставлении этим группам формировались взгляды Переверзева и складывались на основе определенных

посылок в целую систему. Возражая формалистам, Переверзев должен был подчеркивать материализм, связность и обусловленность сознания бытием. Характер возражения здесь был обусловлен возражением чистым идеалистам. Далее подчеркивался монизм, на основе материализма, и специфичность. Эти же возражения были направлены против культурно-исторической и социологической школ. Как эта борьба, отрицание противников сказались на характере литературоведческих воззрений, мы увидим ниже, а сейчас посмотрим, как вытекающее из философских посылок и обусловленное указанным противоречием подчеркивание материализма раскрывается в области истории.

«В чем заключается материализм марксистского понимания социального процесса? — спрашивает Переверзев и отвечает: — Социальная жизнь для марксиста сводится к процессам производства. Процесс производства и производственные отношения — вот база, фундамент всего социального процесса. Это материалистично. Такое понимание социального процесса материалистично потому, что процесс производства в своем бытии и в своем развитии протекает совершенно независимо от человеческой личности, человеческих хотений и вожделений. Процесс производства есть процесс стихийный, процесс стихийного движения материи. Не человек создает производственные отношения, а человек складывается в определенных производственных отношениях и представляет собой порождение определенных производственных отношений. Со всем своим содержанием, начиная от конечностей и мускулов до самых высоких замыслов своей мысли, до своей эмоциональной жизни, человек является продуктом производственных отношений, и только производственных отношений»¹. Яснее сказать нельзя. Материализм ли это? Несомненно, да. Но диалектический ли это материализм? Несомненно, нет. В этой последовательности, в этой сплошной детерминированности обнаруживается механический материализм, и нет ни грани диалектики. Против такого материализма писал Маркс свой третий тезис о Фейербахе:

«Материалистическое учение об изменении обстоятельств и воспитания забывает, что обстоятельства изменяются людьми и что воспитатель сам должен быть воспитан. Оно поэтому должно

¹ В. Переверзев. „Вопросы марксистского литературоведения“. „Родной язык и литература в трудовой школе“. 1928. № 1. Стр. 84.

дробить общество на две части, из которых одна стоит над ним. Совпадение изменения обстоятельств и человеческой деятельности или самоизменения может быть постигнуто и рационально понятно только как революционная практика»¹.

В переводе Г. Плеханова этот тезис звучит еще более определенно, а именно:

«Материалистическое учение о том, что люди представляют собою продукт обстоятельств и воспитания и что, следовательно, изменившиеся люди являются продуктом изменившихся обстоятельств и другого воспитания, — забывает, что обстоятельства изменяются именно людьми и что воспитатель сам должен быть воспитан. Оно необходимо приводит поэтому к разделению общества на две части, из которых одна стоит над обществом (например, у Роберта Оуэна). Совпадение изменения обстоятельств и человеческой деятельности может быть правильно понято только в том случае, если мы представим его себе, как революционную практику»².

Точки над *i* поставлены. Переверзев как раз и стоит на точке зрения того материализма, который забывает, что обстоятельства изменяются людьми и что воспитатель сам должен быть воспитан. Переверзев подчеркивает одну сторону: обусловленность людей обстоятельствами, и не замечает второй: обусловленности обстоятельств.

Он утверждает, что производственный процесс протекает независимо от человеческой личности, человеческих хотений и вожелдений. В этом утверждении уже скрыта механичность его взгляда. То, что производственный процесс протекает независимо от хотений и вожелдений человеческой личности, еще не значит, что — без личности, вернее, без людей. Сама эта независимость должна быть понята не так, как предлагает Переверзев: не как процесс стихийного движения материи, а как стихийность возникновения в результате самых разнообразных человеческих желаний и стремлений. На это указывал Ф. Энгельс в своем письме от 25 января 1894 г.³. На это же упирал В. Ленин в споре с А. Богдановым⁴. Тот, кто не признает этого и рассматривает процесс производства и общественной жизни, как процесс стихийный, процесс движения материи, тот должен быть механистическим, а не диалектическим материалистом, тот должен отождествлять общественное бытие и общественное сознание, тот должен отказаться от сознательного⁵, активного вме-

¹ К. Маркс. „Тезисы о Фейербахе“. „Архив“, т. I, 1928. Стр. 200.

² Ф. Энгельс. „Людвиг Фейербах“. Пер. Г. В. Плеханова. Лен. 1918. Стр. 66—67.

³ Ф. Энгельс. Цитирую по книге В. Адоратского: „Программа по основным вопросам марксизма“. М. 1922. Стр. 41, 42, 43, 44.

⁴ В. Ленин. Собр. соч. Т. X. Стр. 274—275.

⁵ См. об этом у Плеханова „К вопросу о развитии монистического взгляда на историю“.

шательства в стихийный процесс, отказаться от высшей задачи человечества. Вот как о ней говорит Ленин:

«Каждый отдельный производитель в мировом хозяйстве сознает, что он вносит такое-то изменение в технику производства, каждый хозяин сознает, что он обменивает такие-то продукты на другие, но эти производители и эти хозяйства не сознают, что они изменяют этим общественное бытие. Сумму всех этих изменений во всех их разветвлениях не могли бы охватить в капиталистическом мировом хозяйстве и 70 Марксов. Самое большее, что открыты законы этих изменений, показана в главном и в основном об'ективная логика этих изменений и их исторического развития, — об'ективная не в том смысле, чтобы общество сознательных существ, людей, могло существовать и развиваться независимо от существования сознательных существ (только эти пустяки и подчеркивает своей теорией А. Богданов), а в том смысле, что общественное бытие не зависит от общественного сознания людей. Из того, что вы живете и хозяйничаете, рождаете детей и производите продукты, обмениваете их, складывается об'ективно необходимая цепь событий, цепь развития, не зависящая от вашего общественного сознания, не охватываемая им полностью никогда. Самая высшая задача человечества: охватить эту об'ективную логику хозяйственной эволюции (эволюции общественного бытия) в общих и основных чертах, с тем, чтобы возможно более отчетливо, ясно, критически приспособить к ней свое общественное сознание»¹.

Признает ли все это Переверзев? Очевидно, нет. Его расхождение здесь с Лениным основывается на механистическом понимании исторического развития человека. Разве можно, с точки зрения Переверзева, говорить о приспособлении общественного сознания к общественному бытию? Нельзя, так как они даны в органической слитности, они не различимы и сознание не может противостоять, отражать, искажать, приспособляться, задерживать и ускорять общественное развитие. Разве понимание об'ективной независимости хозяйственного развития так выглядит в понимании Переверзева? Очевидно, нет. Разве, с точки зрения Переверзева, возможно говорить о самой высшей задаче человечества, как о задаче сознательного охвата об'ективной логики хозяйственного развития. Мало этого. Эта задача включает в себя также сознательное изменение производственных отношений, т. е. действие на основе знания, построение таких производственных отношений, которые давали бы нужную нам систему общественных отношений, а стало быть, и психику и все сознание. Это и будет скачок из царства необходимости в царство свободы. Эта проблема показывает, что Переверзев не

¹ Ленин. Собр. соч. Т. X. Стр. 331, 332.

по-марксистски понимает проблему сознания, роль сознания в деле общественного развития, его обусловленность и его активность.

С другой стороны, постановка и решение этой проблемы в плане, крайне враждебном для пролетариата, который не только разрушает, но главным образом строит мир, строит социализм, свидетельствует, что Переверзев, вопреки отрицанию им теории отражения, сам отражает старые, гибнущие отношения. Отражая их, он выражает сознание тех общественных прослоек, которые обречены логикой нашего хозяйственного развития на гибель, которые не видят места для своего активного участия в перестройке. Они признают стихийность, проповедают ее господство и признают неизбежность слепого подчинения этой стихийности. Политический смысл и величайший вред этой теории вполне ясны. Хочет или не хочет Переверзев, сознает или не сознает это, а тут он смыкается с враждебными коммунизму политическими группами, и в первую очередь, конечно, с мировым меньшевизмом. Именно тут он выступает, как идеолог меньшевизма, как идеолог мелкой буржуазии.

Так вполне сознательно (суб'ективно) проповедуя свой материализм и об'ективизм (а заодно — и фатализм), Переверзев бессознательно (об'ективно) отражает логику враждебных отношений. Это лишний раз на собственном личном примере показывает Переверзеву, к чему приводит отрицание теории отражения. Это же показывает, что для Переверзева сознание, включенное в бытие, порожденное им, может сознать, воспроизводить только самого себя, об'ектом для него служит оно само и ничто иное. Тут прямой путь к А. Богданову, к учению о замкнутом бытии, к утверждению, что социально-экономический процесс с присущим ему, т. е. порождаемым им, сознанием только и может воспроизводить самого себя.

Правильный ответ на поставленный Переверзевым вопрос был бы, очевидно, таким: производственные отношения создают людей, но и люди создают и осуществляют эти самые производственные отношения. «Производственные отношения — это отношения людей в общественном процессе производства». Сказать, что изменились производственные отношения, значит сказать, что изменились взаимные отношения между людьми в названном процессе. Изменение этих отношений не может совершаться «автоматически», т. е. независимо от человеческой деятельности, потому что эти отношения являются отношениями, устанавливающимися между людьми в процессе их деятельности»¹. Раз'ясняя это место, Плеханов как раз подчеркивает цитированный выше тезис Маркса о том, что обстоя-

¹ Г. Плеханов. „Основные вопросы марксизма“. Стр. 71.

тельства изменяются людьми, но что деятельность человеческая рассматривается здесь не как свободная, а как необходимая. Этой диалектической связи между обстоятельствами и людьми как раз и не замечает Переверзев, включая опять-таки чисто механически людей в производственный процесс и не различая того, что люди действуют, живут, изменяют и вполне сознательно этот самый процесс. Пониманию производственного процесса, как стихийного движения материи, следует противопоставить понимание производственного процесса, как диалектического единства человеческой деятельности и обстоятельств, складывающихся независимо от воли людей. Но такое приводит к диалектике производственных отношений и производительных сил, к диалектике и противоречию, которые опять-таки суть не абстрактные противоречия, но реализуются в противоречиях и борьбе классов, как носителей этих производственных отношений. Но мысль Переверзева идет по иному пути. Производительные силы он понимает, как отношение человека к природе, и в этих изменениях отношения человека к природе Переверзев видит основную пружину развития человеческого общества. Если обратиться к источникам этих воззрений, то увидим, что они прямо связаны с теорией среды и системы, с теорией равновесия Н. И. Бухарина, а за ним и А. А. Богданова. Именно Н. И. Бухарин, видит источник развития человеческого в соотношении среды и системы, именно он возражает против плехановского понимания основной причины развития общества¹. Бухарин, принимая теорию равновесия А. Богданова, дает механическое решение этой проблеме². На этой же точке зрения стоит и Переверзев. Считая противоречие между обществом и природой основным определяющим моментом, не подымаясь до понимания диалектики производственных сил и производственных отношений, реализующихся в борьбе классов, он прямо приходит к теории А. Богданова. Последний пишет:

«Борьба человечества с природой, борьба классов внутри общества — вот диалектические моменты истории в понимании Маркса, — процессы не логические, а «материальные», по его неточному выражению. Основным и постоянным двигателем истории, надо заметить, является только первый из этих двух: второй — производный и временный: борьбы классов не было в первобытно-родовом обществе, она возникла и прогрессивно развивалась в дальнейших общественных формациях, но необходимо будет устранена вместе с самими классами в обществе социалистическом»³. Противоречие между человеком и приро-

¹ См. Н. И. Бухарин. «К постановке проблемы диалектического материализма». Сб. «Атака».

² См. статьи «Под знаменем марксизма», № 10—11 и № 12 за 1929 г., а также в «Большевике», № 3 за 1930 г.

³ А. Богданов. «Философия живого опыта». ГИЗ. М. 1920. Стр. 188.

дой и привело к теории равновесия, а у Бухарина развилось учение о среде и системе. Совпадение взглядов Переверзева с Богдановым — несомненное. Но именно оно свидетельствует о забвении того положения, что ведущим началом является борьба классов. Выбросив в философских посылах человека, класс, общество, как основу единства бытия и мышления, Переверзев логически поступает, когда выбрасывает борьбу классов, как движущее начало, и заменяет ее пониманием процесса производства, как стихийного процесса движения материи. Социальные корни и политический смысл этого воззрения, очевидно, тот же, что и у Богданова, но осязательность его, как враждебного явления и противоречия с ним, стало особенно сильным в наши дни, в период ожесточенной классовой борьбы. Отсюда закономерность рассмотрения теории Переверзева, как явления классовой борьбы. Тут перед нами выступает объективизм, как необходимый спутник механистического материализма. В чем сущность объективизма? «Объективизм говорит о необходимости данного исторического процесса; материализм констатирует с точностью данную общественно-экономическую формацию и порождаемые ею антагонистические отношения. Объективист, доказывая необходимость данного рода фактов, всегда рискует сбиться на точку зрения апологета этих фактов; материалист вскрывает классовые противоречия и тем самым определяет свою точку зрения. Объективист говорит о непреодолимых исторических тенденциях; материалист говорит о том классе, который «заведует данным экономическим порядком, создавая такие-то формы противодействия других классов. Таким образом, материалист, с одной стороны, последовательнее объективиста и глубже и полнее проводит свой объективизм... Он не ограничивается указаниями на необходимость процесса, а выясняет, какая именно общественно-экономическая формация дает содержание этому процессу, какой именно класс определяет эту необходимость.

...Материализм включает в себя, так сказать, партийность, обязывая при всякой оценке события прямо и открыто становиться на точку зрения определенной общественной группы»¹.

Если развернуть все работы В. Переверзева, то вы и увидите у него последовательно проводимый объективизм. Не даром же он, как было указано выше, считает важнейшей частью марксизма последовательный объективизм. Переверзев, конечно, говорит о классах, но говорить о классах еще не значит быть марксистом.

Вот как определяет Маркс то новое, что внесено им в учение о классах:

¹ В. Ленин. Собр. соч. Том II. Стр. 65.

«Что касается меня, то мне не принадлежит ни заслуга открытия классов в современном обществе, ни заслуга открытия их борьбы между собой. Буржуазные историки задолго до меня изложили историческое развитие этой борьбы, а буржуазные экономисты — экономическую анатомию классов. То, что я сделал нового, состояло в доказательстве следующего:

1) Что существование классов связано лишь с определенными историческими формами борьбы, свойственными развитию производства;

2) Что классовая борьба неизбежно ведет к диктатуре пролетариата;

3) Что эта диктатура сама составляет лишь переход к уничтожению всяких классов и к установлению общественного строя, в котором не будет места делению на классы»¹.

В этих пунктах — сущность учения марксизма о классах. Но, чтобы его принять, нужно быть диалектиком, ибо самое существенное здесь диалектическая сторона. Чтобы принять его, надо не выбрасывать классы и рассматривать производственный процесс, как стихийное движение материи, а надо рассматривать современную историю, как живой процесс классовой борьбы. Но тогда иначе будет выглядеть решение проблемы о единстве субъекта и объекта, — короче говоря: тут нужна точка зрения, совершенно отличная от переверзевской. Нужна точка зрения диалектического материализма, а не об'ективизма и механического материализма.

Но не только механичностью и об'ективизмом пронизаны исторические принципы Переверзева, на механистическом понимании покоится его представление об архитектонике исторического процесса. История представляется ему в виде рядов, которые все выросли независимо друг от друга на фундаменте общественного производства и лишь после этого началось их взаимодействие².

Это ложное понимание обусловлено отбрасыванием класса, как активного исторического субъекта. Только приняв категорию класса, только учитывая тот факт, что все стороны исторического процесса являются результатами его практики и «тайна» их рождения, связи и переходов лежит в классе, как реальной предпосылке истории, можно правильно, диалектически разрешить эти вопросы. Переверзев подходит иначе, логика заставляет делать его иные выводы. Так обстоит дело в плане развития и смены идей. В социологическом же плане сама эта смена и сама система В. Переверзева, как мы

¹ „Исторический материализм“. Сб. состав. Адоратским и Удальцовым 1924. „Письма Маркса к Вейдемейеру“. Стр. 89.

² В. Переверзев. „Вопросы марксистского литературоведения“. „Родной язык“. 1928, № 1. Стр. 92.

указывали выше, обусловлена борьбой классов и является идеологией, враждебной пролетариату.

Подведем некоторые итоги:

1) В борьбе с культурно-исторической, социалистической и формальной школами складывались исторические представления В. Переверзева, это и сказалось на их характере.

2) В понимании теории исторического процесса Переверзев остается тем же механистическим материалистом и меньшевистским идеологом, что и в философии.

3) Движущей силой исторического процесса Переверзев признает не диалектику производительных сил и производственных отношений, реализующуюся в борьбе классов, а взаимоотношение человека и природы, понимаемое чисто механически. Это роднит его с учением Н. Бухарина о среде и системе и уводит далее к теории равновесия А. Богданова.

4) Неизбежным спутником этого механистического представления является теория об'ективизма, которая обнажается на проблеме классовой борьбы.

5) Дальнейшим следствием является механистическое деление исторического процесса на самостоятельные ряды, которые независимо друг от друга возникают на экономическом фундаменте. Нет диалектического понимания взаимопроникновения «рядов» между собой и диалектического же взаимоотношения их («надстройки») с производственными отношениями (базисом).

6) Вся эта механистическая концепция особенно ярко обнаруживает один момент: отбрасывание человека, класса, как действительных основ единства бытия и мышления и как реальных предпосылок, с которых начинается всякая история. Социальные корни этого представления уходят в социальную базу меньшевизма. (См. «Правда» от I/III 1931 г.)

V

Переверзев принимает формулу: история литературы есть история стилей. Принятие этой формулы обязывает к очень многому, — к тому, что в таком случае история литературы создается на новых методологических основаниях, при новом понимании об'екта, задач и метода исследования. Все это и имеет в виду Переверзев. Как, однако, преломляются у него принципы построения истории литературы, ее задачи и методы исследования? В вопросе о построении истории литературы, как и в других вопросах, Переверзев противопоставляет себя культурно-исторической, социологической и формальной школам. Прежде всего, он возражает против хронологического принципа группировки явлений в защиту эволюционного принципа. «Нужно отказаться, — пишет он, — от механического принципа хронологиче-

ской группировки литературного материала и найти другой — органической. Именно таким принципом и является социологическая группировка. Социальный класс, с жизнью которого связываются явления литературной жизни, — вот органический, эволюционно развивающийся стержень этой группировки. Объединенные вокруг этого стержня литературные явления связаны глубокой генетической и преемственной связью, а не механической связью одновременности и последовательности группировки по эпохам. Замена хронологического принципа группировки принципом социологическим перемещает центр исследовательского внимания с «эпохи» на «социальный пласт», с автора на стиль. История литературы при таком подходе превращается из истории эпохи в историю классов и из истории авторов в историю стилей. Литературная эволюция сводится к смене литературных стилей. Понять эволюцию литературы — значит разгадать тайну рождения и смены художественных стилей. Социологический подход к изучению литературы делает центральным объектом исследования не автора, а стиля. Литературное развитие рассматривается, как борьба и смена доминирующих стилей... Стиль — это общественный класс, его развитие — лишь форма классового развития, борьба стилей — форма классовой борьбы, смена доминирующих стилей — смена господствующих классов»¹.

Мы привели эту выдержку, чтобы видеть и верное и ложное. В самом деле, приведенные формулировки во многом верны и могут быть истолкованы по-разному. В свете философских и исторических предпосылок Переверзева, в плане одностороннего противопоставления им себя враждебным группам, они получили неверную расшифровку. Одно замечание о хронологическом принципе. Правильно возражая против хронологизма, как принципа познания, Переверзев как будто отбрасывает его совершенно. Это обусловлено его пониманием стиля и его развития. Если стиль — социальный характер, то нет надобности в хронологии. В этом утверждении отсутствует момент историзма, момент развития стиля. Хронологизм, как принцип классификации, должен быть отброшен, но хронологизм, как подсобный момент на социологической базе, должен занять место в нашем исследовании. История — не социология, и она всегда ориентируется во времени. Отрицание хронологизма — это только форма отрицания историзма. Социальный пласт и стиль — вот основные моменты в истории литературы для Переверзева. При определении этих понятий Переверзев исходит из достижений естественных наук, перенося понятия оттуда. Социальный пласт раскрывает себя в стилях, но стили относятся к этому социальному пласту так же,

¹ В. Переверзев. „Достоевский в плане эволюционно-социологического изучения русской литературы“. Сб. „Искусство и общественность“. Хрест. под ред. П. С. Когана. Изд.-Воз. 1925. Стр. 200.

как отдельные ряды к экономике, вырастая на ней в виде самостоятельных рядов. То, что стили вступают в борьбу, говорит только о своеобразном понимании Переверзевым этой борьбы, диалектики, именно как противоположно направленных сил, а не как единства противоположностей. Переверзев предвидит опасность возвращения от истории стилей к истории авторов и защищается указанием на социальный характер стиля. Стиль — явление социальное. Это верно. Но что такое в нем автор? Автор — это явление в развитии стиля, это экземпляр определенного вида. А так как бывают плохие и хорошие экземпляры, то бывают плохие и хорошие писатели. Все это верно, но не абсолютно, а относительно, т. е. верно в том случае, если это раскрывать с правильных позиций. Как ж раскрывает эти формулы Переверзев? Изучая одного писателя, он изучает весь стиль, так как писатель, как индивид, раскрывает стиль. Но так как наиболее совершенный индивид наиболее выражает вид, то все остальные нового ничего не дают, — они в основном повторяют его. Отсюда ясно, что для изучения стиля важно отыскать такого писателя, который этот стиль выражал бы наиболее ярко. Изучив его, мы изучили стиль, и дальнейшая работа сводится к раскрытию у других художников или зародышей этого стиля или отступлений и изменений в пределах данного вида. Литературно-ведческая практика Переверзева служит блестящей иллюстрацией этому. Рассмотрев творчество Ф. М. Достоевского, как выразителя мещанского стиля, Переверзев смотрит и назад и вперед. Но что он там видит и чего он там ищет? Он ищет там зародышей этого стиля, т. е. тех же образов, но в уменьшенном, зародышевом состоянии. Так он рассматривает творчество Полевого, усматривая в Вильгельме Рейхенбахе («Абаддона») прямого предшественника героев Достоевского. Так он рассматривает творчество Даля («Бедовик» — «Белые ночи», «Похождения Вьельдамура» — «Неточка Незванова»), Павлова, Грача и, наконец, Вельмана, которого он считает наиболее типичным предшественником Достоевского. Тут он ищет зародышей двойничества, вернее — двойничества в зародышевом виде. Стоит Переверзеву обратиться к литературе после Достоевского, как он станет отыскивать повторение черт стиля Достоевского в произведениях новейших писателей. Тут они будут отысканы у Сологуба, Андреева, Арцыбашева, Ценского, Ремизова, Альбова и Баранцевича. Далее он будет искать этого же у Короленко, Чехова и Горького¹.

Разбираясь во всем этом, мы должны прежде всего отметить, что все эти писатели связываются, как члены одного социального пласта, и это верно, хотя и недостаточно точно. Но,

¹ См. об этом или в цитированной выше статье «Достоевский в плане социально-эволюционного изучения русской литературы», стр. 202, или в книге Переверзева „Ф. М. Достоевский“. ГИЗ. 1925.

связывая их социологически, Переверзев совершенно отбрасывает моменты хронологический и исторический, и единственным критерием для их разграничения является момент выражения ими стиля; одни в зародыше, другие в развитом виде, третьи в повторении. Таким образом, перед нами эволюция, но эволюция, как уменьшение и увеличение, как повторение. Да и как же иначе себе представить дело, если проводить аналогию с естественными науками: если класс, стиль рассматривать, как вид, а отдельных писателей, как экземпляры этого вида? Но эта концепция развития бледна, суха, мертва, как указывал Ленин, она-то и показывает механистическое, а не диалектическое понимание развития. При таком понимании, собственно, никакого развития во времени нет, и надобности во времени тоже нет, нужна механическая повторность, нужно отыскивание у отдельных экземпляров признаков вида и их классификация. Так, вместо исторического изучения, предлагается просто социологическое или, если даже хотите, генетическое. Так упрощаются задачи изучения (генезис и классификация), а художественное творчество рассматривается вне времени и соотносится не к практике конкретных, исторически действующих и действовавших групп, а к типам этих групп и классов. Предшествующая этому процессу операция сводится к тому, что из исторического процесса абстрагируется класс, как сущность, которая обладает определенными свойствами. К ней и соотносятся те или иные черты художественного творчества. Но, так как, кроме названия, кроме чисто социологического утверждения, что это такой-то класс, это понятие ничего общего с действительными историческими классами не имеет, то неизбежно получается расхождение с историей, экономикой и другими сторонами жизни этих классов. Отсюда вырастает необходимость конструирования исторического процесса по литературе, приводящая к ряду нелепых утверждений. В сущности говоря, Переверзев оперирует не историческими, а социологическими категориями; он — социолог, а не историк. Но социолог обязан опираться на историю, иначе он будет работать с абстрактными категориями, но не в том смысле, как мы требовали выше, а как с пустыми, бессодержательными абстракциями. Историческое же изучение подсказало бы Переверзеву, что стиль должен быть рассмотрен в его диалектическом движении, что хронология, как развитие во времени и как констатация одновременности существования разных стилей, должна быть сохранена. Тогда стало бы ясно, что стиль, как практика класса, чрезвычайно широк и многообразен, что ни один самый гениальный художник не в состоянии раскрыть его, что всякий, даже самый маленький художник, вносит что-то своеобразное, раскрывает какую-то сторону жизни класса. Отсю-

да — и развитие стиля будет, не как уменьшение и увеличение, как повторение, а как борьба противоположностей, как движение класса к раскрытию себя, к охвату им действительности, к постепенному приближению к адекватному изображению действительности. На этом пути сохраняется и подчеркивается тот момент, что стиль — это идеологическая форма, что она отражает действительность и является средством активного отношения. Отсюда и вырастает необходимость рассмотрения стиля как формы классовой борьбы. Логика развития системы Переверзева, как видно из изложенного, ведет не сюда, но это и есть логика ошибок Переверзева, вытекающая из его посылок. Рассматривать же стиль, как форму классовой борьбы, а историю стилей как выражение истории борьбы классов в специфической области — это и значит рассматривать ее в диалектическом движении. Тогда отчетливо встанет проблема связи и преемственности литературного развития. Сводя развитие к повторению, Переверзев естественно не задается вопросом внутренней связи литературных произведений, творчества писателей, стилей. Он занимается установлением генезиса каждого писателя в отдельности; так у него даны Гоголь, Достоевский, Гончаров. И с его точки зрения — это правильно. Гоголь, Достоевский, Гончаров — лучшие яркие экземпляры своего вида. Установить их генезис — значит установить генезис всего вида, дальше же идут повторения. В какой связи со всем предшествующим развитием стоит писатель, как понять связь и различие, переход внешней обусловленности во внутреннюю и обратно, — всего этого нет. Отрицая имманентность развития, Переверзев забыл о той необходимой связи, которая существует в идеологии. Философские посылки привели Переверзева к односторонности. Установив социальный генезис творчества писателя в его изолированности, соотнося его к той или иной социальной группе, часто лишенной конкретных исторических черт, он считает свою задачу выполненной. В самом же деле задача только начинается.

«Конечно, — писал К. Маркс, — много легче посредством анализа найти земное ядро причудливых религиозных представлений, чем наоборот, — из данных отношений реальной жизни вывести соответствующие им религиозные формы. Последний метод есть единственно материалистический, — следовательно, научный метод. Недостатки абстрактного естественно-научного материализма, исключаяющие исторический процесс, обнаруживаются уже в абстрактных и идеологических представлениях его защитников, едва лишь они решаются выйти за пределы своей специальности»¹. Переверзев как раз и останавливается на первой ста-

¹ К. Маркс „Капитал“. Т. I, гл. 13. Стр. 336. Прим. 89.

дии работы, установлении социального генезиса, т. е. отыскании земного ядра литературных явлений. Только такие задачи и вытекают из его посылок. Важно установить, как рождается литература из экономической основы, отыскать тот путь, где бытие переходит в сознание. Но это и есть та стадия, на которую поднялся материализм Фейербаха. Второго же момента Переверзев не принимает, ибо в таком случае он должен был бы принять теорию отражения, признать относительную самостоятельность литературы, как идеологии, и взять ее, как форму активного отношения к миру. Все это им отрицается. Отрицая это, он уходит от подлинного исторического изучения, от построения истории литературы, как истории стилей. В сущности говоря, никакой истории тут нет, а есть статическое изучение творчества писателя, как экземпляра определенного вида, констатирование ряда признаков для классификации других экземпляров. Изученные в таком виде стили противопоставляются друг другу и рассматриваются, как борьба двух противоположно направленных сил. Это и есть механистическое представление о развитии.

Нам осталось упомянуть о том, что литературу Переверзев рассматривает, как замкнутый самостоятельный ряд, возникающий на основе производительных сил и только после своего возникновения начинающий взаимодействовать. Конечно, это проблема сложная, но механистически делить исторический процесс на ряды, не понимать их взаимопроникновения и диалектической связи с экономическими отношениями — значит впасть в механистичность. Очень четко эту проблему поставил Ф. Энгельс в своем письме от 25 января 1894 г., которое и дает руководящие указания к ее разрешению¹. Там прекрасно показаны ошибки таких исследователей, как Переверзев.

Подчеркивая наличие одного определяющего момента, именно — производственных отношений, Переверзев предал забвению то положение, что нет «какого-то автоматического действия экономического положения, как это иногда воображают, но люди делают свою историю сами и т. д.». Вот этот-то автоматизм налицо у Переверзева, приводящий к забвению людей, классов, первых предпосылок всякой истории, в том числе и истории литературы. Формула: «история литературы есть история стилей» — должна быть понята по аналогии с формулой: «история общества есть история борьбы классов».

VI

От проблемы истории литературы, как истории стилей, естественно перейти к рассмотрению проблемы стиля. Что понимает под стилем Переверзев? Почему эту категорию он считает основ-

¹ См. В. Адоратский. „Программа по основным вопросам марксизма“. М. 1922. Стр. 42, 43, 44.

ной? Мы уже знаем, что стиль — это общественный класс. С такой формулировкой нельзя не согласиться, но стоит вникнуть в нее, расшифровать, как станет ясным, что ошибочная исходная точка зрения неизбежно сказывается и здесь. «Стиль — общественный класс», казалось бы, должно быть расшифровано в том смысле, что стиль, как идеология, есть форма практики класса, что в стиле дается определенное отражение отношения класса к действительности. Но, чтобы утверждать это, надо признавать, что идеология есть специфическая форма, которая зависит от бытия не только в факте своего рождения, но и имеет относительную самостоятельность и отражает бытие. Последнего-то Переверзев и не признает. Понимая формулу «бытие определяет сознание», как формулу «бытие порождает сознание», и только, Переверзев должен утверждать и утверждает, что класс порождает стиль. Класс порождает стиль — и только, но стиль не отражает бытия, а тем более не является активной идеологической формой. Стиль возникает в процессе классового бытия, вернее, это бытие переходит на известном этапе в стиль, в сознание. Таким образом, формула: «стиль — это общественный класс» расшифровывается неверно. Но если стиль возникает в процессе классового бытия, а не отражает общественного бытия и не является активной формой классовой борьбы и классового самутверждения, то ясно, что в стиле воспроизводится, дается только то бытие, которое переходит в сознание, т. е. стиль воспроизводит только свой класс. Об'ектом для изображения является класс, бытие которого переходит в сознание. Мы видим тут совершенно логическое развертывание сознательно принимаемых посылок, но, чем дальше, чем глубже в конкретную область, тем яснее становится политический смысл этой точки зрения и ее враждебность пролетариату. Итак, класс воспроизводит только самого себя, бытие становится сознанием — и все. Весь мир, все художественное творчество замыкаются в самостоятельные ячейки, все происходит внутри класса. Но и этим дело не кончается. Внутри этого замкнутого мира идет дальнейшее разделение, разделение на творчество логическое и образное. Тут Переверзев делает ударение на специфике. Утверждая специфику литературы, он забывает подчеркнуть специфику идеологии: спецификация внутренняя поглощает специфику внешнюю. В самом деле: «Но сама марксистская установка,— пишет Переверзев,— требует специфики той идеологии, которая называется литературой, и этот спецификум, с марксистской точки зрения, заключается в том, что литература, будучи произведением слова, не является системой идей, не является системой мыслей, не является логической системой, не относится к разряду логических систем; она всегда является системой образов и толь-

ко системой образцов. В этом — специфика литературного факта, обязывающая нас к тому, чтобы изучить и делать объектом своего изучения именно образ»¹. Стиль художественной литературы, как системы образов, не имеет связи со стилем других областей, как систем логических. Единственной связью между ними является базис, на котором они возникают, и каждая из них в своей закономерности обусловлена закономерностями производственного процесса. «Закономерность образной системы определяется закономерностями производственного процесса. Ведь мы — материалисты, и ни на одну секунду мы не должны упускать из виду того, что мы — материалисты». Последняя фраза показывает, откуда у Переверзева идет утверждение непосредственной связи с материальным процессом, — дело в подчеркивании материализма. Без подчеркивания диалектической стороны материализм приводит к автоматической зависимости стиля от производства. Автоматизм — есть игнорирование класса, как субъекта истории, отсюда: отсутствие связи и взаимопроникновения отдельных надстроек, отсюда метафизическое разделение творчества на образное и логическое. Отсюда утверждение, что «живопись ничего не может создавать в образной системе литературы; политическая жизнь ничего не может создать в образной системе литературы, и обратно: литература ничего не может создать в политической системе или в живописи. Тут ничего не создается, взаимодействие есть только параллельный ряд. Здесь есть сосуществование, здесь есть взаимная поддержка, есть единство, есть гармония, но здесь нет причинной связи»². Это метафизическое деление областей связано у Переверзева не только с подчеркиванием материализма, но и с подчеркиванием монизма в противоположность социологическому плюрализму. Ложному учению Пыпина Переверзев противопоставляет метафизическое разделение сторон, метафизический материализм и монизм вместо диалектического понимания исторического процесса. Таким образом снимается проблема поэтического и жизненного стиля, в свое время хорошо подчеркнутая в работах В. М. Фриче. Единство поэтического и жизненного стилей, взаимопроникновение отдельных сторон только и может быть понятно как результат практики класса, как раскрытия им себя с разных сторон. Поэтический стиль един со стилем жизненным (т. е. с другими сторонами практики), потому что он есть только часть практики этого класса, выражение его отношения. Итак, в понятии «стиль — это общественный класс» вкладывается содержание, что стиль — это воспроизведение классом самого себя в узко отграниченной области — в литературе. Важнейший вопрос стиля о единстве, о том,

¹ В. Переверзев. „Вопросы марксистского литературоведения“. „Родной язык в школе“ № 1, 1928. Стр. 86.

² В. Переверзев. „Вопросы марксистского литературоведения“, „Родной язык в школе“. № 12, 1928. Стр. 92.

что объединяет отдельных писателей и отдельные факты в системы, в стили, решается Переверзевым опять-таки только формально: «Единой социальной действительностью рожденные структуры образуют единство, то, что называется «стилем»¹. Кроме указанного выше неверного раскрытия стиля, сюда присоединяется еще подчеркивание отсутствия произвола в сфере искусства, абсолютная детерминированность, ограничение произвола, т. е. иными словами: абсолютная необходимость, полное отсутствие случайности.

«Никто не властен выпасть из стиля, потому что никто не властен выйти из детерминированного круга образов. Именно потому, что всякий писатель вращается в заколдованном кругу образов, всем произведениям писателя свойственен общий характер, все они образуют единый стиль, единое творчество. Основа этого единства — не в личности автора, а в социальной обусловленности характера, проецирующего себя в образах. Являясь проекцией единого социального характера, произведения писателя образуют единое творчество, единый стиль. Этот стиль не является только индивидуальным достоянием, не замыкается пределами творчества одного писателя. Творчество очень многих писателей оказывается родственно организованным, поскольку в его основе лежит единая социальная база, варианты единого социального характера, выражающегося в тех образах, из которых складывается система творчества каждого писателя. Понятие стиля является, таким образом, родовым в отношении творчества, а последнее — родовым в отношении произведения. Каждое произведение представляет собою единичный экземпляр одной породы — творчества; творчество образует собой породу одного и того же вида — стиля. С этой точки зрения изучить художественное произведение — значит через соотнесение его к общим категориям творчества и стиля раскрыть его социальную обусловленность, потому что именно стиль является художественным эквивалентом социальной закономерности»².

Мы привели эту цитату, как наиболее характерное для системы Переверзева, где подчеркивается, во-первых, полная детерминированность, следовательно, недиалектический подход; во-вторых, понятие стиля, как проецирующего себя в образах социального характера; в-третьих, творчество многих писателей оказывается родственно организованным, вариантами одного социального характера, т. е. простое повторение; в-четвертых, связь с биологией, и не только в терминологии, сколько в самом существе подхода. Все эти пункты обнаруживают, что система Переверзева логически стройна и выдержанна, но в то же время не

¹ В. Переверзев. „Проблемы марксистского литературоведения“. „Литература и марксизм“ № 2, 1929. Стр. 20.

² В. Переверзев. „Проблемы марксистского литературоведения“. „Литература и марксизм“. № 2, 1929. Стр. 20.

верна в целом, как основанная на ложных предпосылках. Это — общее положение, и оно будет подтверждаться дальнейшим прослеживанием логики его мыслей.

Определяя стиль, Переверзев, казалось бы, должен был подчеркнуть, что это — абстракция, но не пустая, а абстракция от исторической действительности. Следовало ожидать указания на то, что категория стиля есть путь к познанию действительности, что для действительного познания мы должны отыскать историческую определенность стиля. Этого требует диалектический подход, но у Переверзева его нет. Далее следовало рассмотреть проблему стиля класса и стиля эпохи, ту проблему, которую опять-таки поставил В. М. Фриче. В противоречии классовых стилей следовало бы увидеть не только борьбу, но и связь. Тогда можно было бы прийти к утверждению, что диалектика стилей есть отражение диалектики классовой борьбы. Возражения против теории отражения мы уже знаем, и противоречие классовых стилей Переверзев вполне логично понимает, как борьбу двух противоположно направленных сил. Это и есть механическая точка зрения.

Стиль есть общее. Отдельное у Переверзева есть творчество писателя. Но это только внешне, по существу же у него только общее, и нет ни отдельного, ни особенного (единичного). По сути дела — творчество писателя есть только вариант стиля и не больше, оно даже не есть сторона этого стиля, потому что противоречило бы основной посылке. «Не потому произведения объединяются в понятие творчества, что они созданы одним автором, а потому, что ткань их складывается из одних образов, что они обнаруживают ярко выраженное существо стиля, в котором, как было сказано, и проявляется социальная детерминированность писателя». Под творчеством Переверзев разумеет вовсе не «механическое объединение произведений по признаку их принадлежности одному лицу, а органическое объединение по признаку единства образов, единства стиля. Понятно, что по признаку стиля произведения разных авторов можно объединять с таким же успехом, как и произведения одного автора. Возможно, что иные произведения разных авторов окажутся даже более близкими вариациями одного стиля, чем произведения одного автора»¹. Далее Переверзев разъясняет, что дело тут в практическом подходе, что при выделении из безграничного моря литературы удобнее начинать объединение вокруг автора. Понятие творчества таким образом есть не категория для познания, а практический прием объединения, на котором, ради практических же соображений, ставится отличительный ярлычок — фамилия автора². Но, как

¹ В. Переверзев. „Проблемы марксистского литературоведения“. „Литература и марксизм“ № 2, 1929. Стр. 25.

² В. Переверзев. „Заключительное слово на конференции словесников“. „Родной язык в школе“ № 1, 1928. Стр. 152.

практический прием, объединение может быть начато и не вокруг автора, а по иному принципу. Переверзев, в приведенной выше цитате, напрасно делает вид, что у него есть какая-то разница между категорией стиля и творчества. И та и другая суть моменты совершенно однозначные, и ничего отличного в понятие творчества Переверзевым не вкладывается. Поэтому понятие творчества не становится у него абстрактной категорией познания, а превращается в практический прием. Но в таком случае пропадает развитие в пределах творчества. В таком случае автор не вносит элементов сознательности, активного стремления и т. д., он — бессознательная форма движущейся материи. Именно к такому выводу обязывает логика развития мысли Переверзева, и такие выводы он устанавливает вполне сознательно. Если стиль есть проекция социального характера, в котором, как варианты, даны творчества авторов, то и творчество, подобно стилю, есть та же проекция социального характера, где образы являются отдельными вариантами в творчестве. Да это и понятно, так как творчество писателя имеет один стержневой образ. Отсюда «углубленный анализ образов, из которых складывается ткань гончаровских романов, показывает, что все творчество Гончарова в своем развитии и в своих достижениях сводится к осуществлению всех потенций, заложенных в одном стержневом образе. В своей работе я исследую социальную природу этого образа и прослеживаю его развитие»¹. Так писал Переверзев, приступая к анализу социального генезиса обломовщины. Все же статьи о Гончарове показывают, что в творчестве Гончарова он видит проекцию социального характера — буржуазии, работа о Гоголе показывает проекцию социального характера — мелкопоместного дворянства, работа о Достоевском — упадочного мещанства. Кроме того, известно, что «не произволом и капризом автора определяется образный состав его творчества, и в его власти вырваться из детерминированного круга образов, потому что он и его образы связаны, как субъект и объект единой социальной действительности. Куда бы ни летел на крыльях творческого воображения автор, — в надзвездные эфиры или преисподнюю, под экватор или на полюсы, в древний Рим или средневековый Париж, — он летит окруженный своими образами, всюду несет их с собой. Нет перевоплощения, о котором говорят идеалисты, есть лишь перемещение в разные планы, перелицовка, переодевание единой системы образов, детерминированных единой социальной действительностью»². Если в этом плане осмыслить работы о Гончарове, Гоголе и Достоевском, то станет понятно, что в первом слу-

¹ В. Переверзев. „Социальный генезис обломовщины“. „Печать и революция“ Кн. 2 за 1925 г. Стр. 61.

² В. Переверзев. „Проблемы марксистского литературоведения“. „Литература и марксизм“, 1929. Кн. 2. Стр. 22.

чае, на протяжении всего творчества будут буржуа, во втором — мелкие дворяне, а в третьем — упадочные мещане. Везде мы имеем только различные варианты в пределах одного социального характера. Мы наблюдаем опять-таки развитие, как повторение, как увеличение или уменьшение. Нет изображения другой социальной среды, нет активного к ней отношения, нет отображения богатой об'ективной действительности, есть замкнутость и механистическая повторность. Нет развития творчества писателя, нет и не может быть переделки им себя и окружающего мира, — всюду господствуют абсолютная детерминированность, фатализм и стихийность. Итак, творчество не есть абстрактная категория для познания. Таким образом у Переверзева остается одно общее и нет отдельного.

Правильно же было бы вслед за этим ввести категорию жанра, как историческую форму стиля. Если стиль есть общее, то жанр — отдельное. Но Переверзев не считает возможным воспользоваться категорией жанра, «потому что произведения одного жанра могут быть глубоко чуждыми друг другу социологически, будучи в то же время социологически чрезвычайно родственными с произведениями других жанров»¹. Если бы Переверзев попробовал подойти к проблеме жанра, как исторической форме стиля, то он должен был бы признать, что категория жанра — вторая категория в системе литературоведения. Стиль, как общее, всегда нам дан в тех или иных жанрах, как исторических формах. Наличие тех или иных жанров в стиле, писал В. М. Фриче, характеризует стиль и обратно. Проблема трансформации литературных жанров, проблема развития стиля в жанровых формах, проблема классификации жанров, проблема жанра пролетарского стиля и т. д. — все эти существеннейшие проблемы выпадают с поля зрения В. Переверзева. Они немедленно же встают, если брать и стиль, и жанр, и произведение, и образ, как общественные отношения. Образ, как проекция социального характера, убивает все эти проблемы. И в этом нельзя не видеть односторонности, упрощенности, неумения охватить, познать действительность в ее конкретности, многообразии. Тут нельзя не видеть схематизацию и абстрагирование. В этом подходе, конечно, нет историзма, нет исторического познания, что мы уже подчеркивали выше. Ближайшим следствием этого является выпадение с поля зрения единичного литературного факта. Общее поглощает отдельное и единичное.

В теоретическом плане литературоведения это обнаруживается, как игнорирование социалистической поэтики, как попытка

¹ В. Переверзев. «Проблемы марксистского литературоведения». «Литература и марксизм». 1929. Кн. 2. Стр. 24.

работать без выработки специальной системы своих понятий. Пользование терминологией, заимствованной у противников (формалистов) чревато многими последствиями, перерастающими из простой неряшливости в грубые ошибки, не говоря уже о недоразумениях.

VII

Проблему поэтического образа мы берем, как такой момент в системе Переверзева, где в один узел связаны все положительные и отрицательные стороны его системы. Тут последний этап, до которого мы доходим в анализе его ошибок. Уже одно это обстоятельство дает нам право говорить не о теории поэтического образа вообще, а говорить о проблеме поэтического образа в системе Переверзева. Тут еще раз, как в фокусе, выступает логика его ошибок.

Развивая вполне логически теорию поэтического образа из своих философских предпосылок, В. Переверзев оформлял ее в борьбе с различными группировками. Это обстоятельство и сказалось опять-таки на характере его теории. Проблема поэтического образа есть проблема спецификации, которую Переверзев развивал, с одной стороны, в противоположность формалистам, видевшим специфику в слове, с другой стороны, в противоположность сторонникам культурно-исторической и социологической школ, терявшим специфическое отличие литературы в самых разнообразных материалах. «Необходимо специфицировать объект нашего изучения. Это — чрезвычайно существенный момент, позволяющий нам точно определить границы и задачи нашего исследования. Ведь и философия есть идеологическая надстройка, и право в известной мере есть также идеологическая надстройка, и публицистика — это также идеологическая надстройка. Много есть разных идеологических надстроек, и среди них есть такая идеологическая надстройка, которая называется литературной. Необходимо особо выделить эту надстройку из всех других надстроек, необходимо определить ее специфичность, для того чтобы знать, что мы изучаем. Иначе мы не будем знать и того, как нам изучать ее... Очень часто смешивали эту идеологическую надстройку с другими идеологическими надстройками, пытались перевести изучаемую нами надстройку с языка искусства на язык логики или на язык философии и пытались по поводу литературы рассуждать об их идеях, мировоззрениях, миросозерцаниях и т. п.»¹.

В приведенных положениях необходимо отметить совершенно правильное и резкое подчеркивание проблемы специфики. Этот момент Переверзев считает первым моментом в методе

¹ В. Переверзев. „Вопросы марксистского литературоведения“. Родной язык в школе“. 1929. № 1. Стр. 85.

марксистского литературоведения наряду с материализмом и монизмом. Это верно, но в этом верном заключается и ошибка. Подчеркивая проблему спецификации литературы, он подчеркивает ее, как момент различия в ряде других надстроек, забывая или игнорируя момент сходства. Спецификация литературы, как надстройки, заслоняет спецификацию самой надстройки, как сознания. Отличие литературы от других надстроек заслоняет то общее, что у нее есть, тот факт, что все они есть идеология, сознание. Тут, собственно, воспроизведена в конкретной области основная ошибка посылки: литература рассматривается, как факт, прямо рожденный из производственного процесса. Литература, как и любая форма сознания, растворяется Переверзевым в материальном, она только момент в развитии производственных отношений, но она не есть идеальное, как переработанное и переведенное в голове материальное. Но если литература, подобно другим формам сознания, прямо возникает из производственных отношений, то важнее подчеркнуть ее отличие в их ряду, а оно заключается в поэтическом образе. Для уяснения характера последнего, необходимо вспомнить, что Переверзев, забывая о людях, классах, как необходимых предпосылках всякой истории, автоматически выводит сознание из бытия и проводит чисто метафизическую грань между отдельными надстройками. Стремясь точнее отграничить объект нашего изучения, он доводит эту границу до разделения мышления на логическое и образное. Тут снова подчеркивается момент различия и отбрасывается момент сходства. Литература не есть система идей, не есть система мыслей, не есть логическая система, а только система образов. Как расшифровать эти утверждения? Переверзев, возражая Л. Тимофееву, разъяснял это так, что последний «мышление образов путает с мышлением об образах»¹. Это весьма существенное замечание, дающее ключ к пониманию того, как Переверзев, подчеркивая различие, забывает момент сходства между мышлением логическим и образным². Мышление образов, мышление в образах и мышление об образах — три различных формулы. Переверзев принимает первую и справедливо утверждает, что она не отрицает идеологического момента, что образ включает в себя идеологию, как весьма существенный элемент, но идеологию, как существенный элемент образа, не следует путать с идеей произведения, с той пресловутой идеей, которая сводится к пониманию и оценке образов³. Отсюда и все возражения против попыток перевести произведение с языка искусства на язык логики или философии и рассуждений об идеях, мировоззрениях, мирозозер-

¹ В. Переверзев. „Проблемы марксистского литературоведения“. „Литература и марксизм“. 1929. № 2. Стр. 13.

² С. Шукин. „Две критики“. „Од знамен марксизма“. 1930. № 1.

³ В. Переверзев. „Проблемы марксистского литературоведения“. „Литература и марксизм“. 1929, № 2. Стр. 13.

цаниях. Заметим, что говорить об идее художественного произведения это вовсе не значит сводить ее к «пониманию и оценке образов». Говорить об идее произведения значит, с нашей точки зрения, говорить о видимой, созерцаемой идее, об идее, данной в образах, о конкретной идее. Но понятая так идея совсем не то, что идеология образа, и тут мы скажем словами Переверзева, что идею произведения, как реализующуюся, конкретизирующуюся в образах, не следует путать с идеологией образов, с идеей образов. Не стоит этого делать потому, что тут две разные предпосылки: мышление образов и мышление в образах, а не об образах. Формула «мышление в образах» подчеркивает не только момент различия (образ), но и момент сходства (мышление). Формула «мышление образов» подчеркивает только момент различия (образ). Обе формулы опираются на определенные философские предпосылки и в рассматриваемом плане исходят из разного понимания отношения образа к действительности. Как же понимает Переверзев отношение образа к действительности и что такое для него образ? «Воспроизведенная система поведения или, что то же самое, воспроизведенный характер — это и есть образ. Нельзя воспроизводить поведение, нельзя играть, не давая образа»¹. Если принять во внимание трактовку Переверзева проблемы искусства и игры, то ответ на поставленный вопрос станет достаточно ясным. Образ, как воспроизведенный характер или как проекция социального характера, не может быть средством для выражения идеи: он сам есть основа и сущность искусства. По сути дела, образ есть уже не специфический признак, а нечто большее, так как он уж перерастает из признака, подчеркивающего различие и сходство, в сущность, в существо. Социальный характер воспроизводит сам себя и таким путем создает образ. Эта мысль может быть передана и другим образом. «Да и вообще образы не могут быть созданными, они могут быть переданными, переведенными с бытия на мышление»².

Это утверждение является логическим следствием всей системы Переверзева и безусловно принимается и им самим. Но именно в нем открыто проповедуется механистичность в понимании отношении образа к действительности. Но если образы не являются средством, в которых оформляется действительность, если образ не может быть создан, а переведен с бытия на мышление, то нет и не может быть образов, расходящихся с действительностью, искажающих ее, приближающихся или отдаляющихся от нее. Тут вступает в силу ошибка с теорией отражения. Фантастический образ есть порождение фантастической действительности. Переверзев не допускает того, что фантастический образ

¹ В. Переверзев „Проблемы марксистского литературоведения“ „Литература и марксизм“. 1929, № 2, стр. 3

² М. П. Старенков „О диалектике художественного образа“. „Литература и марксизм“. № 4, 1929. Стр. 9.

может быть порожден вовсе не фантастической действительностью, ибо это противоречит всем его построениям. Герои Гоголя фантастичны потому, что фантастична и нелепа та среда, которая породила их. То же самое относится и к языку, и к образам, характерам, и к композиции. Не в системе общественных отношений, не в практике класса, не в его активном отношении к миру ищет Переверзев объяснения сущности образов и логики их сцепления, а в прямом соответствии с бытием, порождением которого он их считает. Нащупав тот пункт, где объективно бытие переходит в сознание, Переверзев далее начинает говорить об этом сознании, как порождающем его бытии. Наличие пейзажа Переверзев объясняет фактом взаимоотношения среды с природой. У Пушкина, Толстого, Тургенева есть пейзаж, потому что их среда имела общение с природой, а у Гоголя пейзажа нет, так как его среда имела не постоянное, живое, органическое общение с природой, а механическое¹. У Достоевского вовсе нет пейзажа, потому что его среда городского мещанства не имеет общения с природой². В этих положениях Переверзева обнаруживается опять-таки односторонность, недialeктичность понимания. Он не может себе представить пейзажа, как образа, созданного в той среде, которая вовсе не имеет соприкосновения с природой. Все дело в том, что наличие пейзажа надо вывести из общественных отношений, из отношений социальной группы в обществе, а не из отношения к природе. Пейзаж (образ), как отношение, сразу подсказывает, что в нем дается не воспроизведение социалистического характера, а отношение социальной группы к природе, диктуемое всей совокупностью ее отношений и ее положения в обществе. Такое же механистическое объяснение мы найдем и в логике сцепления образов. Вспомните композицию произведений Достоевского, его художественную манеру, которую Переверзев объясняет особенностями воспроизводимой им среды, т. е. особенностями воспроизводящего себя характера³. Вспомните композицию произведений Гоголя и особенности «Мертвых душ», которую Переверзев опять-таки объясняет, как воспроизведение разобщенности жизни в усадьбах в условиях натурально-крепостного хозяйства. Так с логической неизбежностью раскрывается понятие образа как воспроизведения социального характера. Все творчество художника варьирует один характер. Куда бы художник ни обращался, он воспроизводит самого себя. Образ замкнут, и это подчеркивает тот момент, что активности познания нет. Тут опять повторяется отсутствие развития, фатализм, полная необходимость отсутствия случайного и т. д.

¹ См. В. Переверзев. „Творчество Гоголя“. Изд. 2-е. 1926. Гл. VII, пейзаж. Стр. 68—76.

² В. Переверзев. „Ф. М. Достоевский“. ГИЗ. 1925. Стр. 31, 32 и 42, 43.

³ Там же.

Чтобы закончить вопрос об образе, укажем на то, что существеннейшая проблема классификации образов у Переверзева выпадает. Что же классифицировать, если везде мы имеем дело с воспроизведенным поведением, если классификация заключена в нем самом? Стоит принять образ, как отношение, как тотчас же встанет необходимость проблемы классификации образов. Тогда сейчас же встанет проблема классификации жанра, как исторической формы стиля, а за ним и стиль выступит, как отношение класса к объективной действительности, данное в образной форме. Но такое понимание покоится, очевидно, на иных положениях и считает необходимыми предпосылками марксистского литературоведения иные моменты, чем Переверзев.

В теории поэтического образа перекрещиваются все ошибки Переверзева, вскрытые выше. Неверное толкование формулы «бытие определяет сознание», отрицание активности нашего познание, механистический материализм, объективизм, статичность, отсутствие развития, эволюция, как повторение, отсутствие категорий связи и переходов, полная детерминированность, отсутствие случайности, фатализм, отсутствие элемента сознательности и активного действия, социологизм, а не историзм и т. д. и т. д. — все это находит свое отражение в образе, как моменте, который характеризует суть литературы, как надстройки. Все эти ошибки связаны логически между собой, образуют целую систему и являются результатом неверных, но сознательно принятых общетеоретических (философских) предпосылок. Вся система Переверзева в целом безусловно является выражением меньшевистской идеологии враждебных пролетариату мелкобуржуазных групп и порождена ожесточенной классовой борьбой.

ИЗ ИСТОРИИ БУРЖУАЗНОЙ ДРАМЫ

Бен Джонсон

«Хотя первые зачатки капиталистического производства имели место в XIV и XV столетиях в отдельных городах по Средиземному морю, тем не менее начало капиталистической эры относится лишь к XVI столетию (К. Маркс. «Капитал»).

Начало капиталистической эры в Англии было связано с бурным ростом суконных мануфактур, что привело к хозяйственному перевороту второй половины XVI столетия. Страна ранее многих других европейских стран вступала в область капиталистических отношений; рост торгового капитала, связанный с мануфактурной промышленностью, стремительно развертывающаяся морская торговля, а вместе с ней и колониальная экспансия — все это делало Англию второй половины XVI столетия страной капиталистического становления. Вместе с тем как изменялся способ производства, феодальные отношения становились в противоречие с материальными производительными силами общества. На всем протяжении XVI столетия осуществляется распад феодальных отношений, происходит обуржуазивание феодалов-крепостников, приспособляющихся к капиталистическим отношениям, — монархия Тюдоров свою феодальную сущность постепенно видоизменяет под воздействием новых общественных отношений. Елизавета, именем которой буржуазная историография имеет обыкновение обозначать вторую половину XVI столетия в Англии, тесно связана со складывавшимися буржуазными отношениями. Она дружила с бандитами-колониаторами вроде Френсиса Дрека, она была королевой английских купцов, которых один итальянец XVI столетия метко называет «великолепными мореплавателями и морскими разбойниками», ее министры были нередко биржевиками и промышленниками.

При всем этом монархия оставалась все же формой феодального господства и была узлом противоречий, в середине XVII столетия разрешенных буржуазной революцией. Конради очень метко говорит о Елизавете: «Королева, конечно, хотела бы извлечь пользу из капиталистического развития, но в груди ее

кроме капиталистической, жила еще феодально-абсолютистская душа, которая проявляла себя сильнее первой. Это следует иметь в виду, чтобы уяснить себе, что королева Елизавета и ее правительственная система очень плохо соответствовала потребностям современной хозяйственной жизни» («История революций»). Абсолютизм до известной степени подчинялся воздействию буржуазных отношений, но он был все же феодальной формой. Противоречия между новым уровнем производительных сил и феодальным порядком с необходимостью должны были возрасти тем более стремительно, чем далее шло буржуазное развитие.

В описании Англии второй половины XVI столетия, данным Гаррисоном (1577 г.), находим замечание: «Джентльмены стали торговать овцами, рыцари превратились в шахтеров, сыновья свободных граждан посещали университеты, тогда как люди, пользовавшиеся большим уважением и обладавшие состоянием, сделались скотоводами, мясниками и кожевниками». Меткая характеристика показывает процесс обуржуазивания феодальной знати и распад феодальных отношений. Но это — процесс, связанный с возрастающим сопротивлением феодальной реакции, — противоречие между буржуазным и феодальным становится основным противоречием эпохи. Остаются еще широкие слои феодального дворянства, противопоставляющие себя капиталистическому наступлению, они рассматривают монархию как мощное препятствие развития буржуазных отношений, как орудие защиты феодального господства.

Вторая половина XVI столетия в Англии является эпохой бурного расцвета буржуазных отношений, расцвета торговли и мануфактурного производства, но всего менее можно понять эту эпоху, не уяснив того, что «золотой век» был периодом, непосредственно подводящим к решительному столкновению между феодализмом и капиталистическими отношениями, которое и разрешилось в XVII столетии в огне буржуазных революций. Несмотря на то, что «бескровный» переворот 88 года реставрировал короля, с которым буржуазия, казалось бы, так смело расправилась, казнив в 49 году Карла I, — буржуазные революции имели своей основой полный распад феодальных отношений и расчистили путь для победоносного шествия английского капитализма.

Первые четыре десятилетия XVII века являются прологом буржуазной революции. Стремительный рост капиталистических отношений, становящихся во все более резкое противоречие с феодальными отношениями, кризис феодальной монархии, в которой все более побеждает «феодально-абсолютистская» душа, идеологическая экспансия буржуазии, выдвигающей в этот период своих многочисленных философов, политиков, художников, все более явная пропасть между феодальными отношениями

и новым способом производства — все это делает первые десятилетия XVII века интереснейшей эпохой.

Подготавливая свою революцию, буржуазия чрезвычайно интенсивно выступает в области искусства. Марксистской наукой еще не исследован этот важнейший период английской литературы. Сравнительно много говорилось о Шекспире, — «елизаветинце», связь которого с рассматриваемой нами эпохой очень тесна, но и здесь не был поставлен во весь рост вопрос об отношении Шекспира к складывающимся капиталистическим отношениям. Совсем не изучено марксистами творчество таких драматургов начала XVII столетия, как Бьюмонт, Флетчер, Хейвуд, Декер, Вебстер, Тернер. То же нужно сказать и о Бен Джонсоне. Творчество Мильтона, крупнейшего поэта английской революции, до сих пор еще не рассмотрено в надлежащей мере. Все это остается очередной актуальной задачей нашей науки.

Бен Джонсон, один из крупнейших писателей начала XVII столетия, является одним из наиболее ортодоксальных в буржуазном смысле. В частности, сравнивая его с Шекспиром, мы убеждаемся в том, что он противостоит автору «Гамлета», как художник последовательный и непримиримый в буржуазном смысле, как художник свободный от всякой феодальной традиции. Любой творческий акт Бен Джонсона убеждает нас в том, что буржуазная целостность свойственна этому художнику. Он выступает в десятилетия, когда буржуазия в своих непрекращающихся столкновениях с абсолютизмом готовит революцию против феодализма — и ничего нельзя понять в Бен Джонсоне вне этого основного момента. Буржуазные идеологии выступают во многих областях и в разной форме — у Мильтона мы встретимся с последовательно проводимой задачей сделать искусство формой политической проповеди. Бен Джонсон не принадлежит к этим передовым идеологам буржуазии. Его политическая идеология далека от той ясности, которую мы находим у Мильтона, но это не мешает Бен Джонсону осуществлять ту же задачу.

Буржуазная ортодоксальность Джонсона выражается прежде всего в том, что творчество его насквозь демократично. Демократизм широкой волной вливается в английскую драматургию этой эпохи, мы встретим черты его, непосредственно связанные с установлением буржуазных отношений, в большинстве драм и комедий этого времени. Лавочник вступает на сцену, разрушая ее феодальную чопорность. У Бен Джонсона эта демократическая направленность выражена гораздо более последовательно и полно, чем у других. Выводя на сцену низы, очень решительно обуржуазивая всю драматургию, Бен Джонсон идет по линии бытового натурализма. Он делает попытку, отказываясь от напыщенности романтической феодальной драмы, обратиться к простым и жизненным картинам, воспроизводящим буржуазный мир, он стремится подчеркнуть осуществляемое им

«снижение», давая в таких пьесах, как «Варфоломеевская ярмарка» («The Bartholomew Fair», 1612), нечто демократическое даже в смысле своей массовости — он выводит на сцену базарную толпу, делая ее живым и ярким героем пьесы. Вся драматургия Бен Джонсона устремлена на сторону бытовой конкретизации, художник рассматривает буржуазный мир, как нечто имеющее огромную содержательность, как нечто животрепещущее, яркое и сочное. Уже в напряженном внимании к буржуазному быту, в решительном отказе от аристократической напыщенности вскрывается буржуазность Бен Джонсона. В драмах Бен Джонсона полно отображена буржуазная действительность, которая для его эпохи была явлением нового мира; Бен Джонсон уже неразрывно связывал себя с этой буржуазной действительностью, противопоставляя себя феодальному.

В его драмах положительно воспроизведены «деловые люди, у которых каждый шаг — шиллинг, и каждое слово — сделка», и дана углубленная, сочувственная, можно сказать, патетическая характеристика буржуазного быта (как и все художники поднимающейся буржуазии, Бен Джонсон делает всякую свою драму драмой буржуазии). Рядом с этим дается ядовитая, презрительная беспощадная оценка феодальной аристократии.

Драматургия Бен Джонсона постоянно возвращается к типу сэра Эпикура Мамона в «Алхимке» (The Alchemist) или Варфоломея Кука и других дворян в «Ярмарке». Капитан Бобадиль в комедии «Каждый в своем настроении» («Every man in his humor», 1598) представляет также характернейшую в этом смысле фигуру. От буржуазного утверждения Бен Джонсон непосредственно переходит к критике классового врага, осуществляя эту критику с такой же последовательностью, силой, как он поэтизировал буржуазные отношения.

Таким образом, демократизм Бен Джонсона оказывается вовсе не созерцательным. Это не простое констатирование того, что появились новые люди, а нечто гораздо более резкое. Художник осознает решающее противоречие эпохи для того, чтобы осуществить активный вывод, его творчество буржуазно и антифеодально. Не поднимаясь до Мильтона в смысле политической определенности своих взглядов, Бен Джонсон, действует в том же направлении. Его демократическая драматургия непосредственно связана с освободительным движением буржуазного класса.

Провозглашая новое буржуазное содержание, Бен Джонсон с необходимостью оказывается новатором и в области формы. Характерно, что Бен Джонсон с огромным упорством работает над вопросами теории искусства — в этом его буржуазная ортодоксальность выражается полно. Опираясь на античную культуру, считая ее необходимым основанием нового искусства Бен

Джонсон сформулировал взгляды на искусство, которые показывают в нем передового идеолога буржуазии. Бен Джонсон был образованнейшим из людей своего времени, этот сын каменщика усвоил огромное для человека его времени богатство знаний.

Бен Джонсон был убежденнейшим «классиком», он не видел возможности культурного развития вне использования гигантского богатства античной культуры. Задачу художника он всегда связывал с «учебой у классиков». Но мы очень ошиблись бы, предположив, что Бен Джонсон стоит за простое копирование классиков. Он провозглашает рядом с требованием изучения классиков другое требование, глубоко его характеризующее: художник должен быть верен природе. Бен Джонсон упорно выдвигает реалистическую задачу искусства: «природа не может быть совершенной без искусства, но и искусство приобретает свое бытие только через природу». Бен Джонсон чрезвычайно ясно определяет задачу искусства в духе буржуазного класса накануне революции. Бен Джонсон стоит за научность творческого метода, за тесную связь художественного творчества с наукой, теоретической мыслью. Бен Джонсон борется за искусство, ортодоксальное в буржуазном смысле, связанное с той исторической задачей, которую имеет перед собой класс, готовящийся опрокинуть феодальные отношения.

Позже мы увидим, что реализм и научность творчества непосредственно связывается у Бен Джонсона с публицистической задачей искусства, все это дает цельную систему творческого метода.

Так же, как с положительным идеализирующим воспроизведением буржуазного быта связывается у Бен Джонсона резкая критика феодального мира, — научно-реалистический метод творчества Бен Джонсон постоянно противопоставляет разоблачаемой аристократической романтике, вычурности, опустошенной красивости. Еще были актуальны в эпоху Бен Джонсона традиции приторнейшего «эвфуизма», подучившего свое классическое раскрытие в романе Лилли, давшем имя всему этому направлению, возникли и новые явления феодально-аристократического искусства. В частности у Деккера и Марстона эта романтическая слащавость, столь ненавидимая буржуа Джонсоном, проявлялась. Бен Джонсон ведет все время борьбу с этой слякотью, противопоставляя свой научно-реалистический буржуазный метод. В комедии «Бал Цинтии» («*Cynthia's Revels*», 1600), комедии «Рифмоплет» («*The Poetaster*», 1601) он развертывает теоретическую борьбу против старого стиля, борьбу запальчивую, страстную, убеждающую на каждом шагу, что в споре о литературных формах, который лежит в основе этих комедий-памфлетов, целиком посвященных разногласиям в области поэти-

ческой теории, решаются существенные вопросы классовой борьбы.

Бен Джонсон беспощадно издевается над приторностью, растленностью эвфуистского стиля, и, конечно, последовательность критики Бен Джонсона коренится в том, что он выступает как идеолог буржуазии, борющийся с феодальными отношениями, как идеолог нового искусства, выдвигающий свою положительную программу. В комедии «Каждый в своем настроении» Бен Джонсон дает пролог, излагающий его творческую программу: «У меня нет ни тронов, падающих с неба, ни выстрелов и баталий, ни потопления кораблей, но все говорят и поступают как в действительности, представляя верное отражение людей в жизни; я буду рисовать картину своего времени и смеяться над человеческими глупостями. Герой должен быть не чудовищем страсти, а одним из тех людей, каких мы видим на улицах, с их недостатками и их характером... Критика... с благосклонностью отнесется к моим живым людям». Это буржуазная программа, бросающая вызов литературе феодальной эпохи.

Здесь нужно сказать, что Бен Джонсон сам был придворным драматургом и его специальностью являлись «маски», разыгрываемые придворной знатью по разным торжественным поводам. Бен Джонсон был связан в своей литературной деятельности феодальными путами, как и вся буржуазия, еще не опрокинувшая феодального режима. В роли придворного драматурга и автора «масок» Бен Джонсон был не тем Бен Джонсоном, которого мы видим в его драматургии непридворного назначения. Две стороны творчества Бен Джонсона разделены очень глубокой гранью. Противоречивость исторического момента нашла в этом свое выражение. Автор придворных спектаклей был автором насквозь буржуазной научно-реалистической теории творческого метода, автором буржуазных драм и комедий. То, что Бен Джонсон писал «маски» рядом со своими драмами, говорит не о том, что он был феодальным поэтом, а о том, что его буржуазная сущность должна была проявляться в эпоху, когда капиталистические отношения побеждали, но еще не был опрокинут феодальный порядок.

Характернейшей чертой творчества Бен Джонсона, вытекающей из всего того, что мы о нем уже сказали, является проповеднический, морализирующий характер. Бен Джонсон ставит перед искусством задачу, которую можно было бы определить как публицистическую. Театр для Джонсона есть форма решения больших проблем, нечто глубоко содержательное (Бен Джонсон беспощадно разоблачает всякое «пустозвонство» на сцене), спектакль осознается не как простое зрелище, а как проповедь, сцена становится кафедрой. У Мильтона, поэта английской революции, эта особенность получит последовательное выражение в политическом. Бен Джонсон часто

за отсутствием ведущей большой политической идеи ограничивается малым. Так, в «Алхимике» он борется с псевдо-научным шарлатанством, широко распространенным в его время; это важно, но явно недостаточно, узко, и все же совершенно ясно, что театр Бен Джонсона лежит в том же буржуазном плане, как и творчество Мильтона.

Хорошим примером публицистичности, в которой выражается буржуазная ортодоксальность Бен Джонсона, а с другой стороны — отсутствия большой политической идеи может служить драма «Сеян» («Sejanus», 1603). Решительно ставит здесь Бен Джонсон вопрос о глубокой содержательности, идейной насыщенности театрального зрелища. В характеристике абсолютизма (за «классическими» одеждами здесь легко различить актуальнейшую современную сущность) Бен Джонсон последовательно осуществляет буржуазную точку зрения, — деспотизм Тиверия изображен здесь так, как мог его изобразить художник буржуазии, готовящей революцию против феодальных отношений. Здесь Бен Джонсон достигает большой ясности, но рядом с этим он очень смутно формулирует свой вывод. Сеян, который мог бы стать противопоставлением абсолютистскому режиму, также оказывается чем-то глубоко враждебным буржуазному мировоззрению автора. Его гибель прекрасно оттеняет гнусность тиверийского режима, но, с другой стороны, она используется автором как предлог для пассивного примиренческого вывода. Бен Джонсон, разоблачая силу, противостоящую абсолютизму в лице Сеяна, отказывается выдвинуть положительное начало. Драма утрачивает свою целостность, становится расплывчатой. Можно сказать, что она оппортунистична. Так обнажается отсутствие большой политической идеи, половинчатость Бен Джонсона. Но сущность драматургии Бен Джонсона такова, что морализм в духе буржуазной ортодоксальности является ее основой. Публицистичность театра Бен Джонсона — черта, показывающая основную направленность его творчества.

Рассматривая драму Бена Джонсона со стороны ее структурных особенностей, мы видим, как публицистическая задача получает своеобразнейшую конкретизацию. Отметим один момент: Бен Джонсон охотнее, чем какой-либо из драматургов его времени, обращается к прологу; уже это подчеркивает проповеднический смысл драматургии Бен Джонсона, самый текст прологов не оставляет никаких сомнений в их назначении. В прологе к комедии «Каждый вне своего настроения» («Every man out of his humor», 1599) автор ставит своей задачей: «бичевать уверенной рукой пороки своего времени и показать всем этим обезьянам их портрет, отраженный в зеркале размером в сцену, на которой мы стоим». Театр всегда был для Джонсона средством моральной проповеди. Искусство он, идеолог поднимающейся

буржуазии, всегда рассматривал как средство общественной борьбы.

Являясь художником английской буржуазии в эпоху, когда этот класс подготовлял революцию против феодального порядка, Бен Джонсон однако не был художником передовых, наиболее радикальных слоев буржуазии. Он выступал как идеолог правого, примиренчески настроенного крыла буржуазии. В чем выражалось своеобразие этой группы, связанной прежде всего с обуржуазившимся дворянством и с буржуазией старых цеховых городов?¹ События, связанные с практикой «долгого парламента», явившегося орудием подготовки революционного переворота, весь ход английской революции, раскол пуританского движения сначала на правое «пресвитерианское» крыло и на радикальное крыло «индепендентов», и дальнейший раскол «индепендентов», который привел к борьбе умеренных буржуазных элементов с радикализмом «левелеров», выражавших по преимуществу интересы среднего крестьянства и городской и деревенской бедноты, — вскрывают наличие консервативных, цепляющихся за соглашение с абсолютизмом элементов буржуазии. Бен Джонсона необходимо рассматривать в связи с теми постоянно колебавшимися элементами буржуазного класса, которые в дальнейшем получили свое выражение в пресвитерианстве. В ряде моментов они помогали движению буржуазной революции, в ряде моментов тормозили это движение, стремясь к компромиссу. Для Бен Джонсона эта особенность проявляется в том, что его искусство не вооружено политической ортодоксальностью Мильтона, хотя и буржуазно в своей сущности.

В отношении к пуританскому движению половинчатость Бен Джонсона особенно ясна. Чем был пуританизм? Меньше всего можно понять это движение, оставаясь в рамках религиозной внешности. Энгельс видит «весь секрет» аскетической морали пуританства в «буржуазной бережливости». «Трудолюбие, бережливость и скупость являются его главными добродетелями; много продавать, мало покупать — такова его политическая экономия», — говорит Маркс о пуританизме. Пуританизм был насквозь буржуазным в своей сущности движением, формой капиталистического наступления, в этом случае вся практика пуританства была движением буржуазии, «накапливающей сокровища». Естественно, что пуритане составляют армию буржуазной революции. Не даром последовательнейший поэт пуританства Милтон является и великим поэтом буржуазной революции. Ясно, что весь характер творчества Бен Джонсона — его мора-

¹ Маркс отмечает, что „новая мануфактура возникла в морских экспортных гаванях или в таких пунктах деревенских частей страны, которые находились вне контроля городов с их цеховым строем. Отсюда ожесточенная борьба английских *corporate towns* (корпоративных городов) против этих новых питомников промышленности“.

лизм, его реалистическая строгость, его взгляд на искусство как на проповедь, беспощадная критика аристократического растленного искусства, — все это сближается с движением пуританства. Сближается не по форме, — ибо пуритане начисто отрицали театр как «дьявольщину», а Бен Джонсон, также бешено ненавидя романтический театр аристократов, стремился к новому ортодоксально-буржуазному театру, — а по сущности.

Цели, которые ставил перед собой Бен Джонсон, были, конечно, целями буржуазии, а значит, и целями пуританства. Но Бен Джонсон не раз дает в своих драмах очень ядовитую антипуританскую критику. Взбалмошный и тупой Реби Бизи в «Варфоломеевской ярмарке» — отнюдь не единственная у Бен Джонсона карикатура на пуританина. Антипуританская направленность очень часто встречается у Джонсона, что стоит в резком противоречии со всей сущностью его творчества. Как понять это противоречие? Оно коренится в том, что Бен Джонсон был выразителем консервативных, колеблющихся слоев буржуазии, которые рассматривали задачу буржуазного развития в компромиссе с абсолютизмом, с феодальными отношениями. Выступая как художник буржуазии, Бен Джонсон не поднимается до такого ясного и отчетливого представления об интересах класса, как то мы имеем у Мильтона; это сказывается прежде всего в расплывчатости политической физиономии Бен Джонсона, стоящего за буржуазную проповедь, но еще не делающего эту проповедь политической, как то мы имеем у Мильтона. Морализирование Бен Джонсона поэтому лишено политической четкости. Будучи выразителем буржуазного подъема, Бен Джонсон несет на себе черты и консерватизма, противопоставляющие его наиболее передовым идеологам современной ему буржуазии. Так, теснейшее единство Бен Джонсона и Мильтона, но вместе с тем и глубокая противоречивость должны быть поняты в том смысле, что Милтон, выражающий передовые слои революционной буржуазии, поднимается на гораздо более высокую ступень буржуазной целостности, чем то мы имеем у Бен Джонсона.

УЛЬТРА-ЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В НЕМЕЦКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

В литературно-критических работах немецких буржуазных ученых нередко можно встретить указания на «коммунистическую трактовку» вопросов литературы и искусства, причем эта трактовка противопоставляется исследованиям других, «некоммунистических» литературоведов-марксистов¹. Эти указания делаются, во-первых, для того, чтобы показать «гибельное» влияние определенной партийной политики на литературу, и, во-вторых, чтобы напугать литературного филистера теми бессмысленными и экстравагантными выходками, которыми якобы занимаются критики-коммунисты. Конечно, трудно требовать от буржуазного литературоведа, чтобы он умел разбираться в тех литературных группировках, которые стоят левее демократической буржуазной партии; здесь он валит большей частью всех в одну кучу, ибо для него все оппозиционные кошки одинаково серы. Но если мы присмотримся к тем именам и группировкам, которые изображаются как коммунистическое пугало, то мы убедимся, что они имеют очень мало общего с коммунизмом, что это есть не что иное как своеобразные ультра-левые течения в литературоведении и критике, коренящиеся в мелкобуржуазном литературном бунте, достигшем своего апогея в 1916—1922 гг., т. е. в наиболее левом политическом крыле немецкого экспрессионизма — в активизме. Если литературно-художественная продукция и политические воззрения этой группы в марксистской литературе более или менее изучены, то как раз литературоведческая ее концепция менее исследована, и цель настоящей статьи и состоит в том, чтобы дать краткий обзор и критику взглядов на литературу и искусство как левых активистов, так и других немецких критиков, в работе которых проявляются ультра-левые, немарксистские тенденции, хотя бы авторы их и претендовали на звание марксистов.

¹ См., напр., книги: Oscar Benda. Der gegenwärtige Stand der deutschen Literaturwissenschaft. Wien — Leipzig. 1928, стр. 22—28; или Albert Soergel Dichtung und Dichter der Zeit. „Neue Folge Leipzig“, 1922, стр. 364.

В Германии противоречия между буржуазией крупно-империалистической и различными слоями мелкой обострились еще до войны в гораздо большей степени, чем хотя бы во Франции или в Англии. Быстрое развитие молодого мощного империализма сильнее давило в Германии на те промежуточные социальные слои, которые во Франции, например, держали в своих руках значительную часть акций крупного капитала или в Англии получали свою долю от эксплуатации обширных колоний. Эти более заостренные в Германии противоречия вызвали протест среди угнетенных крупным капиталом мелкобуржуазных слоев. «Аполитичным», декадентским, аристократически-созерцательным, рантье-потребительским и империалистически-захватническим и другим теориям искусства и литературной практике наиболее лево-радикальные группы мелкобуржуазной интеллигенции противопоставили свое искусство, свою литературу, с новым содержанием, новым мировоззрением, сводящимися, несмотря на неоднородность группировок, в основном к требованию активизации и политизации искусства. Эти мало дифференцированные пока еще «левые группы» объединились вокруг основанного в 1910 г. Францем Пфемфертом журнала «Die Aktion». Этот журнал ставил своей целью борьбу за «идею великой немецкой левой», хотел стать «организацией интеллигенции» и «органом честного радикализма». Насколько иллюзорными оказались эти общие требования — выяснилось во время и после войны, когда такие лозунги, как активизация и политизация искусства, должны были заполниться конкретным содержанием. В эти годы происходила дифференциация внутри активизма, распадение его на ряд группировок радикально-демократического, пацифистского и анархо-индивидуалистического характера, или просто «Ousider'ов». Нас здесь интересует именно анархо-индивидуалистическая группа, существующая и поныне во главе с Пфемфертом и журналом «Die Aktion». Она сложилась еще в 1915 г. как «антинациональная группа социалистов Германии», в 1918 г. примкнула к спартаковской организации и компартии Германии, а в 1920 г. организовала оппозицию «детской болезни левизны», вышла из партии и до сих пор, как уже отмечалось, составляет маленькую группку индивидуалистических анархистов.

Подобно тому как в области политики активисты — противники дисциплины, партийного руководства, являясь в конечном итоге идеалистами и метафизиками, мечтавшими о совершении социальной революции путем революционизирования литературы и обоготворения «человека как такового» и «коллективного», «универсального» и «космического» индивидуума, так и в области литературы и искусства они, несмотря на все их архирадикаль-

ные фразы, — идеалисты и метафизики. Прежде всего они встают против господства разума в искусстве и против всего буржуазного литературного наследства. Дальше, для них совершенно не существует проблема художественности, эстетики формы: им важно только содержание литературы, политика в искусстве, будь ли она выражена в полуметафизической теории «равновесия» психических сил в борьбе между личностью и обществом или же как сверхрадикальная, актуальная политика анархизма. Для характеристики этих двух оттенков метода активистов и индивидуалистических Outsider'ов лучше всего взять критические и литературно-теоретические работы Карла Штернгейма и Макса Германа (Нейссе).

Штернгейм развернул свою литературно-и искусствovedческую концепцию в двух своих книгах о *Juste milieu*¹.

По его мнению, внутри человеческого сознания нужно отличать содержание мысли, разума (*Denkinhalte*) от содержания отношений (*Beziehungsinhalte*). Мыслительные содержания и вытекающие из них суждения утверждают в явлении вечное, элементарно необходимое и имеют силу без отношения к чему-либо другого, всегда неизменны, статичны; например: дерево зелено. Напротив, понятия, происходящие из относительных содержаний, указывают как раз не на неизменное, независимое явление, но на его свойство, постоянно снова возникающее из связи с другими и реакции на другое; например: этот ребенок повинуется. Современным миром, миром данного мгновения, отношениями вещи к вещи человек овладевает постоянно вновь, по-новому и независимо от разума, только при помощи силы видения (*Vision*); он, человек, свободен как субъект, объект же — «мир отношений». И потому, смотря по степени своих способностей видения, каждый человек познает мир по-иному, так что в этой области отношений всякое историческое сравнение бессмысленно. Только благодаря этой индивидуально нюансированной возможности и постоянно различному овладению «относительным целым» (*Beziehungsganzen*) новорожденный человек, со своей собственной, единственной в своем роде судьбой, свободен, т. е. вполне свой собственный нюанс.

После такого философского обоснования прав личности Штернгейм считает возможным признать наступление эпохи социализма неминуемым, но предполагает, что подчинение индивидуума принципам разума, в данном случае принципам социалистического коллектива, ослабляет силу индивидуальности. В этом случае разрушается равновесие между действительным и возможным, ибо делать себя показным объектом необходи-

¹ Karl Sternheim. *Berlin oder Juste milieu*. 1920. *Ero же. Tasso oder Kunst des Juste milieu*. 1921.

мого и жертвовать ему, таким образом, разумом — означает уменьшение чувства жизненности

Равновесие может создаться, если попеременно внешний мир вами овладевает и вы овладеваете миром. Всякий раз совесть решает дилемму: должен ли я овладеть мгновением или отдаться ему?

В полном согласии с индивидуалистическим философским кредо Штернгейм выдвигает теорию искусства, которая гласит: «Разум, делающий нас покорным объектом необходимых земных принуждений, нравственная свобода видения, вечно соблазняющая нас стать владыкой небесного, ничем не обусловленного мира, гармонически уравниваются в творениях искусства.

Как мы видим, роль искусства, в частности поэзии, состоит в том, чтобы восстановить равновесие между необходимым и возможным, между разумом и видением, между обществом и индивидуумом. Если искать аналогию этому в литературоведческих буржуазных методах, то ее можно, пожалуй, отыскать в психоаналитическом методе, утверждающем, что роль искусства состоит в восстановлении гармонии между рациональным и иррациональным, между сознательным и подсознательным. Вся теория литературы Штернгейма идеалистична и понятна лишь с точки зрения общего мировоззрения этой группы мелкобуржуазных индивидуалистов-анархистов. «Радикализм» этой теории и «коммунистическая трактовка» литературы в понимании буржуазных литературоведов начинается лишь там, где она направлена против буржуазного искусства. Ибо Штернгейм обвиняет весь ход развития буржуазного общества, — поскольку оно опирается на разум и, что хуже всего, подчиняет и рычаг «равновесия», литературу, этому «разуму», — во лжи и неестественности. Буржуа — самое ненавистное для Штернгейма существо, ибо он, этот буржуа, человек «*Juste milieu*», не имеющий мужества быть самим собой. Преданный всем порокам современного капиталистического мира, он, тем не менее, старается сохранить аппорансы, восхваляет золотую середину, «*Juste milieu*», набрасывает на свою грязную, пустую жизнь идеалистический плащик, отуманивает себя нравоучительными фразами, выдумывает сам себе «поэтические» чувства, которых у него вовсе нет, живет в двух мирах: в очень реальном, где ценится прибыль, и в выдуманном, романтическом, созданном для него его поэтами. Эти буржуазные поэты для Штернгейма первичное зло всего человечества. Прототипом такого поэта он считает именно Гете, которого он и старается развенчать в своей книге о нем как поэте «*Juste milieu*». Он не интересуется Гете как художником или, как он выражается, с «артистической точки зрения», а лишь тем, что единство имеет «вечную ценность», с «*mit menschlichen*» точки зрения. И тут он изображает Гете как маленького филистера, слугу «*Juste milieu*. Творя в довольстве, в высшей степени

своевременно, обдуманно, никогда не выходя за рамки дозволенного, он, Гете, избегает всего потрясающего, в особенности войны. Гете ...«окутывал нервы своих земляков и свои собственные в вату, так что под бдительным уходом крепко сколоченной мешанки он смог отпраздновать свое восьмидесятитрехлетие». Гете, значит, не освобождает человечества, а наоборот, подобно тому, как Кант «удушил» человека «в нравственном», так продолжал душить Гете без всяких околичностей, доказывая и рекомендуя как единственно возможную установку — подчинение без критики данному, покорность трупa. Штернгейм считает Гете «неслыханно трусливым и ограниченным». Но не только Гете, а, за весьма немногими исключениями, все писатели мировой литературы только тормозят развитие человечества. Так и Шекспир для Штернгейма преграда: хотя он уже говорит языком динамики души, но он вечно восхваляет прошедшее, закрывает виды на будущее, увлекает людей на путь аристократических, а не плебейских судеб. И в таком духе Штернгейм расценивает общий ход развития буржуазной литературы до наших дней.

II

Таким образом, перед активистами-индивидуалистами встает вопрос о буржуазном литературном наследстве. Как мы видели, у Штернгейма, являющегося все же скорее Outsider'ом анархистского движения, полное отрицание какой-либо ценности этого наследства последовательно вытекает из общей его теории литературы. Но выводы, к которым он пришел, были сделаны и применены в конкретном литературоведческом исследовании и теоретиками, более тесно связанными с «Aktion» Премфорта и вообще с организацией анархо-индивидуалистов, хотя мотивы такого полного отрицания и не всегда совпадают с теорией Штернгейма. Мы имеем здесь в виду главным образом те работы, которые вышли в серии, издаваемой «Aktion» под названием «Красный петух» (Der rote Hahn). Первое место среди этих авторов занимает известный поэт и критик Макс Герман (Нейссе), и на его труды¹ обычно и ссылаются буржуазные литературоведы как на пример «коммунистической трактовки» вопросов литературы. В своей наиболее принципиальной вещи — в книжке «Буржуазная история литературы и пролетариат» он как раз ставит ребром вопрос о буржуазном наследстве. Нельзя сказать, чтоб Герман и Штернгейм принципиально разнились в постановке этого вопроса. Но, в то время как второй говорит о

¹ Max Hermann (Neisse). Die bürgerliche Literaturgeschichte und das Proletariat. Berlin, Aktion, 1922 (Der rote Hahn. Doppelband 55-56)

Его же. Emile Zola. Berlin, «Aktion», 1925. (Der rote Hahn. Doppelband 59-61). Dichter für das revolutionäre Proletariat. Bd. 1).

«плебейском искусстве», противопоставляя его буржуазному, первый отчетливо называет «пролетарское искусство», вкладывая в него, правда, особое содержание. И в самом начале своей книжки Герман задает вопрос, имеет ли буржуазная литература какую-либо ценность для «классово-сознательного пролетариата»; он даже приступает к своему исследованию, как он утверждает, с «точным масштабом материалистического миропонимания». Нужно отдать ему справедливость: там, где он говорит о социальной детерминированности литературы, о классовом ее характере и т. п., его рассуждения приближаются к пониманию марксизма. Не безынтересны и те места, где автор характеризует лжереволюционность пацифистско-демократических и социал-демократических писателей и обвиняет социал-демократический партийный аппарат в поощрительном отношении к проникновению буржуазных идей через литературу в умы рабочих. Настороженность в этом вопросе он считает чрезвычайно важной. «До тех пор, пока пролетариат не сможет противопоставить твердое классовое самосознание также и художественным соблазнам своих владык, своих смертельных врагов, — капиталистический дух будет одерживать победу. Именно при помощи поэзии и искусства он вкрадывается самым роковым образом в сердца и умы масс; тот, кто вообще ничего не признает в господствующем классе, все же еще охотно внимает пению сирен его литературы... В этой области рабочий забывает о своей бдительности, отправляется, так сказать, в отпуск для наслаждения, доставляемого искусством, и здесь-то он легче всего попадается» (стр. 13). Проанализировав буржуазное литературное наследство, даже произведения лучших представителей революционной буржуазной поэзии, как Гейне или Фрейлиграта, Герман приходит к выводу, что их критика реакции вращается лишь в рамках самого буржуазного общества и поэтому может только вредить пролетариату. А что касается классицизма, то тут Герман приходит в ярость и старается развенчать всех классиков, как представителей поэзии, сохраняющей и увековечивающей несправедливость. В чем суть всего классицизма?» — спрашивает он и отвечает: «Гробовое замалчивание неприятного, прославление существующего» (стр. 14). Особенно достается опять-таки Гёте, этому прообразу ненавистного буржуазного классика.

Герман здесь целиком солидаризуется с оценкой Гёте, данной Штернгеймом. Правда, он делает затем замечание, что вообще-то Гете, может быть, и не совсем плохой поэт, но какое мне до этого дело? Ибо это, говорит он, «дело историко-эстетической оценки, для этого у нас сейчас нет ни досуга, ни повода. Пролетариат не может еще сейчас заниматься таким формальным рассмотрением буржуазных ценностей, — для этого он слишком угнетен; исторически определять буржуазное творче-

ство займется, только когда окончательно победим буржуазию, когда она станет трупом, который можно будет спокойно вскрывать и констатировать, что тот или другой орган находился в том или ином случае на надлежащем месте и имел то или иное значение для функционирования некогда живого тела буржуазии. Ныне же подобное объективное рассмотрение означало бы не что иное, как соглашение с буржуазными идеями, означало бы незаметное подпадение под влияние воззрений смертельных врагов». Отсюда — «отрыв и начало без всякой связи с прошлым (brückenloser Beginn)». Герман противопоставляет всему существовавшему до сих пор искусству пролетарское, как во всех отношениях совершенно новое искусство, никакими нитями с предшествующими эпохами не связанное. Отсечь, отсечь культуру, основанную на социальном обмане, вырвать почву из-под всех этих, поощряемых социалистическими партиями, стремлений, сделать старую идеологию несправедливости доступной также массам. Без всякого пиетета изгнать без остатка призраки унаследованных от старых времен связей, освободить сознание и чувства масс от всех воспоминаний и всякой преграды... Но во имя чего Герман требует этого архирадикального отказа от всего литературного наследства? Для чего должна пролетарская молодежь, «не подвергаясь влиянию книжного шкафа стариков, отказаться так же быть подданными Канта, Гёте, Рафаэля»? (стр. 31). Смысл всего автор формулирует в одном требовании: «Пролетарий, не верь никакому авторитету! Сам делай свое дело!» Не жалея поэтому памятников искусств! И как некогда христианские миссионеры разрушили идолы языческих богов, пролетариат должен освободиться и от идолов старого искусства.

Но что же Герман противопоставляет буржуазному искусству? Конечно, пролетарское. Но когда же и как будет создана пролетарская литература? Оказывается, что прежде чем может быть создано подлинное пролетарское искусство, класс пролетариата должен сперва превратиться в «Gemeinschaft» (товарищество) и выработать «из самого себя» собственное мировоззрение: сперва должны все притесненные почувствовать себя спаянным, ответственным друг за друга, единоклубным в мыслях и чувствах отрядом. Из пролетарского самосознания, из союза сознательных товарищей по классу вырастет пролетарское искусство, как и буржуазное искусство возникло только тогда, когда буржуазный класс почувствовал себя таковым. Оно не придет ни сверху, ни извне, его сможет создать только пролетарское существование, опыт пролетарского мира идей. Произведение искусства этого, до сих пор отвергаемого класса должно быть чем-то новым, почерпнутым из его собственных условий, его идеологии — солидарное мышление; это коллективное самосознание станет тогда этическим мотивом творений искусства в понятной

всем форме величайшей простоты. Тогда создано будет на основании совершенно новых данных пролетарское миросозерцание, философия пролетарского овладения жизнью. Тогда только может появиться искусство, которое будет целеустремленным искусством неимущих для неимущих, поэзия, черпающая свою силу из единения пролетарского союза.

Мы наивно думали, что у пролетариата есть уже давно революционное мировоззрение — марксизм, а по Герману оказывается, что оно сложится только в период «всеобщего товарищества». А это царство «товарищества», а стало быть, и пролетарская литература — еще очень далеки. А до его наступления и Герман рекомендует пролетариату использовать... литературное наследство! Но какое? Произведения «нелюбимых Outsider'ов»! Таковыми он считает Фрнсуу Виллона XV века, Рабле, Свифта, Бюхнера, Золя и, уж конечно, Штернгейма и других писателей индивидуалистов-анархистов! Мерилом для оценки революционности этой литературы является «необузданное стремление к свободе чистых сердец и чистых помышлений». Не даром Герман открывает в общей серии «Красный петух» серию «Поэты для революционного пролетариата» своей книжкой о Золя и предпосылает ей предисловие, в котором пишет, что здесь будут издаваться «все антиавторитарные поэты, презирающие притязания официальных законов, срывающие маску с исполнителей этих законов, выступающие на защиту человеческого истинного» (стр. 6).

Таким образом и «коммунистическая трактовка» вопросов литературы Германом сводится к анархо-индивидуалистическому бунту мелкобуржуазного интеллигента. Его полный отказ от литературного наследства и использование лишь произведений богемы и индивидуалистов мировой литературы имеет так же мало отношения к марксистско-ленинской постановке этого вопроса, как и его идеалистическая теория литературы и искусства, несмотря на частые ссылки на исторический материализм. Ибо то мировоззрение, которого Герман ждет, от какого-то космического товарищества, мировоззрение, ничего общего со всем историческим прошлым не имеющее, мировоззрение, направленное против всего авторитарного, всякой дисциплины, всякого руководства, — есть не что иное, как иллюзия мелкобуржуазного утописта-индивидуалиста, стремящегося в теории к самоуничтожению в безличной, бесклассовой «массе», а в конкретной, повседневной классовой борьбе сопротивляющегося всякому руководству, ведущему эти массы в бой за это бесклассовое общество, — правда, в ином понимании, нежели у Германа. При таком коренном непонимании марксизма и исторической роли пролетариата естественно, что и теория пролетарской литературы и проблема литературного наследства должны были получить

разрешение в смысле отрицания их возможности до наступления царства «товарищества».

Конечно, Штернгейм, этот «эстетизирующий» «свободный» индивидуалист, и Макс Герман — не совсем одно и то же. Но в конечном итоге их «ультра-левая» теория и литературная практика имеют одни и те же корни: в бунте взбесившегося мелкого буржуа в период напряженной классовой борьбы. Эти тенденции были довольно сильно распространены среди радикальной интеллигенции 1916—1922 гг., и тех ее групп, которые впоследствии действительно пришли к коммунизму. Как и что понимали эти ультра-левые литераторы под коммунизмом — формулирует один из видных представителей этого движения, автор книги об активном искусстве¹, в 1921 г., в журнале «Aktion», следующим образом: «Мы должны безыменно раствориться среди борющихся, мы все безыменные братья и сестры, призванные, чтобы снять с человека проклятие нужды, рабства и духовного убожества. Для вождей душа рабочего человека недостаточно свята. Они стараются объединить рабочих вокруг могущественного центра. Это старый метод империалистов и крупных предпринимателей. Я говорю это, вполне сознавая, что я не клевету, и без всякого намерения делать это; я говорю, что революция пойдет по своему пути, будто бы никакого Карла Маркса никогда и не существовало. Заставлять рабочего низвести самого себя до уровня машины какого-то мыслителя — означает желать несовершеннолетия этого рабочего на все будущее время. Я не обязан жить так, как для меня распорядился этот мозг в его мировой системе. Ибо даже в духовной области я не живу для трона, на котором сидит какой бы то ни было мыслитель»². Ибо коммунизм, по мнению этого автора, покоится «на свободном нравственном договоре между людьми». Сколько бы ни говорили, что коммунизм влечет за собой организацию, дисциплину, сознательное руководство, плановость и т. п., — все это (поучает нас этот автор, — Отто Фрейндлих) — остатки эгоизма власти и жадности и господских замашек, вошедших в плоть и кровь европейца. Поэтому активисты после 1920 г. считали борьбу с компартией такой же необходимой, как и с буржуазными партиями. Отто Рюле даже написал целую брошюру о том, что «революция — не дело партии»³, а есть дело человека, строящего новое товарищество. Это в конце концов дело даже не только человечества, а всего космоса. В той же статье О. Фрейндлих это выражает следующим образом: «Когда

¹ Otto Freundlich. *Aktive Kunst*. Berlin, „Aktion“. („Der rote Hahn“. Hrsg. von Franz Pfemfert, Bd. 13).

² Otto Freundlich. *Die schöpferische Macht im Kommunismus*. „Aktion“, Hrsg. von Franz Pfemfert, XI Jg. Nr. 39/40, от 1 октября 1921 г.

³ Otto Rühle. *Die Revolution ist keine Parteisache*. Berlin, „Aktion“. „Der rote Hahn“, Bd. 49).

мир и с ним все живущие в нем люди вступят в фазу разрушения насильственного разобщения, существующего между миром и космосом... между моим и твоим, между всеми видимыми нами вещами, то это событие будет касаться не только человека и его частной жизни, но оно будет преобразованием совокупной оптической материи. Проблема коммунизма осталась бы незначительной и эгоцентрической, если бы она не понималась в своей побудительной силе как надмирная проблема, не охватывала всех наших духовных сил».

III

Основной центр, вокруг которого группировались и группируются, — хотя сегодня эта ультра-левая теория искусства уже ни в какой степени не имеет того значения и влияния, как в 1916—1922 гг., — представители этого течения, это неоднократно уже упоминавшийся журнал Пфемферта «Aktion». Но кроме него в те годы выходил, даже если и не считать более умеренных, полупацифистских органов, еще и ряд журналов и журнальчиков, иногда быстро прекращавшихся либо из-за цензурных условий, либо из-за отсутствия средств. Одним из первых был выходивший с июля 1916 г. по июнь 1917 г. в издательстве «Малик» журнал «Neue Jugend», издаваемый братьями Виландом Герцфельде и Джоном Гартфильдом; в нем сотрудничали И. Бехер, Дейблер, Эренштейн, Гюльзенбек, Г. Ландауэр, Г. Гросс и многие другие. Этот журнал по основным своим тенденциям был тесно связан с немецкими движением «Dada» и в соответствии с этим относился, конечно, ко всему архирадикально. Уже большое значение, и притом не только литературно-художественное, но и политическое, имел выходивший в 1919—1920 гг. в Бреславле журнал «Die Erde» под редакцией Вальтера Рилла¹. Сами сотрудники рассматривали его как «Боевой орган революционного духа! Против национализма, милитаризма, капитализма — за человека!». Самыми выдающимися участниками его кроме В. Рилла были И. Бехер, А. Эренштейн, О. Фрейндлих, Г. Фукс, Анри Гильбо, Р. Гаусман, Макс Герман, О. Канель, Л. Мейднер и другие. Отличие этого журнала от «Aktion» состоит в том, что он старался оказывать действие не столько радикально-анархической политикой своей, сколько именно духом, этикой, моралью. Он хотел сочетать религию (в экстатическом мистицизме) с материализмом, активизм политики с непротивлением, революцию с пацифизмом и т. д., — стремления, выразившиеся в лозунге сочетания Маркса с Толстым. Но понятно, что такое путанное направление не могло держаться долго, и журнал через год уже закрылся. Да и среди его сотрудников

¹ „Die Erde“. Politische und kulturpolitische Halbmonatsschrift. Herausgeber Walter Rilla. Breslau, Verlag „Die Erde“.

в самые важные для германской революции 1919—1920 гг. произошла определенная дифференциация: часть из них пошла вправо, другая проделала эволюцию анархической «Aktion» и осталась с ней, последняя же часть искренно стремилась присоединиться к коммунистической партии. Но ультра-левые, анархистско-индивидуалистические тенденции сохранялись еще весьма долго и у нее. Эта, как они себя иногда называли, «новая коммунистическая интеллигенция» по преимуществу сконцентрировала свои силы в литературно-критическом и политическом журнале «Der Gegner», выходившем в 1919—1922 гг. в издательстве «Малик» под редакцией Юлиана Гумперца, Карла Оттена и В. Герцфельде. Главными литературными его сотрудниками были те представители мелкобуржуазной интеллигентской богемы, которые после распада «Дада» вступили в компартию. Но одно это стремление, субъективно безусловно честное, стать марксистами и коммунистами так же мало превратило этих немецких бывших дадаистов сразу и вдруг в действительных коммунистов, как и бывших французских дадаистов-сюрреалистов, примкнувших в последние годы к французской компартии.

Таким образом понятно, что литературно-теоретические и критические статьи в «Gegner», за немногими исключениями, страдают «детскою болезнью левизны» или, в лучшем случае, теоретической наивностью и путанностью. В частности в вопросе о буржуазном литературном наследстве этот журнал также придерживается точки зрения Штернгейма, Германа и вообще анархо-индивидуалистического направления об «окончательном разрыве» и беспощадном разрушении памятников искусства. Этот вопрос особенно резко обострился с воззванием Оскара Кокошка в конце 1919 г. по поводу повреждения картины Рубенса в Дрезденской галерее пулей. Джон Гартфильд и Георг Гросс опубликовали тогда в «Gegner» статью «Der Kulturlump», в которой они фактически солидаризуются с Максом Германом и активистами, требовавшими, чтобы рабочие употребляли картины Дрезденской галереи как материал для построения баррикад, подобно Бакунину — будто бы — в 1849 г. Оба автора пишут следующее: «В государственных зданиях для лелеяния и поддержания средневекового инвентаря и картин, штаба ненужных чиновников искусства, всего мертвого, противного нынешним жизненным потребностям старого скарба, бумагомаранья и мазни, которые в лучшем случае имеют только историческую справочную ценность для идиотов и бездельников, считающих нужным восхвалять уходящие в седую древность документы человеческой глупости, вывешивают покрытые пылью «творения» Рубensoв и Рембрандтов, не имеющие для нас сейчас никакой жизненной ценности»¹.

¹ John Heartfield и George Grosz. Der Kunstlump. In „Der Gegner“. Heft 10-12, 1919, стр. 40.

И как ясно еще проглядывает дадаистское наплевательское отношение ко всякому искусству в словах: «Понятие «искусство» и «художник» — выдумка буржуа, и в государстве оно может стоять только на стороне господствующей, т. е. буржуазной касты! Наименование «художник» — оскорбительно. Обозначение «искусство» есть аннулирование человеческой «равноценности»¹. Искусство, — по мнению авторов, которые, конечно, давно уже отказались от этой точки зрения, — в период классовой борьбы рабочим не нужно, а стремление к поддержанию буржуазного искусства — контрреволюционно.

Как и следовало ожидать, с такими, как будто архиреволюционными взглядами центральный орган Германской компартии «Rote Fahne» согласиться не мог и должен был выступить против таких тенденций «Gegner'a», тем более, что этот журнал считался коммунистическим. В результате прений по этим вопросам, продолжавшихся в ряде номеров, «Rote Fahne» выявило декадентско-буржуазную установку этих ультра-революционных лозунгов в области искусства, утверждая, что они в корне противоречат действительной точке зрения пролетариата².

На самом деле никогда никто из марксистов не ставил так вопроса о литературном наследстве и о буржуазной культуре вообще. Теория «истинного вандализма» активистов и бывших дадаистов в действительности есть буржуазный лозунг, отражение практики погибающей и разлагающейся буржуазии, которая сама вандалистически обращается с культурным наследством прошлого. Пролетариат же, наоборот, используя весьма критически то ценное, что содержится в этом наследстве, не строит своего нового мира как «окончательный разрыв» со всем историческим прошлым. Подобно тому как во всех других областях идеологии он преодолел буржуазную науку, построил свое мировоззрение на отрицании мировоззрения буржуазии, — но не на голом отрицании, а на диалектическом его преодолении, — так и в области литературы и искусства он берет этот процесс диалектически.

И напрасно активисты и бывшие дадаисты так иронически улыбаются, когда они читают, что Маркс и Ленин могли еще ценить Гёте или Шекспира, что Маркс так «терпеливо» относился к Гейне или даже, — о ужас! — что Розе Люксембург могло понравиться какое-то стихотворение Гофмансталя. У этих ультра-революционных критиков удивительная способность весьма односторонне отмечать у всех мировых писателей лишь мелкие детали, слабые стороны их творчества, осмеивая их, но в то же время совершенно не замечать их свойств, ценных по тем или иным соображениям и для рабочего класса. Так, они все видят

¹ Там же, стр. 54

² См. „Rote Fahne“. №№ 99, 110 и 112 за 1920 г.

в творчестве Гёте, служащем вообще главной мишенью их иронии, только мещанские его элементы. Если бы они потрудились прочесть, что Энгельс писал о Гёте еще в 1847 г., они нашли бы и эту сторону творчества Гёте гораздо лучше и правильнее охарактеризованной, нежели это сделали Штернгейм, Герман и другие «ультра-революционные» критики. Но одновременно они нашли бы у Энгельса признание и тех сторон творчества Гёте, которые делают его величайшим немецким писателем¹. Но наших левых критиков это совершенно не интересует; раз, утверждают они, писатели — не бунтовщики ради бунта, раз они не антиавторитарны, то их творчество только вредно для создания «нового товарищества» и для рождающегося только когда-то в нем пролетарского искусства. Эти критики подходят к решению проблемы литературного наследства без всякой исторической перспективы, без всякого понимания той исторической роли, которую рабочий класс играет во всем развитии общественного процесса. Маркс говорит, что дело идет не о том, чтобы провести черту между прошедшим и будущим, а о том, чтобы осуществить мысль прошедшего». И Ленин неоднократно указывал на то, что «нужно взять всю культуру, которую капитализм оставил, и из нее построить социализм. Нужно взять всю науку, технику, все знания, искусство. Без этого мы жизнь коммунистического общества построить не можем». Пролетариат решает проблему наследства не путем «окончательного разрыва», а критического использования, диалектического преодоления.

IV

Все охарактеризованные до сих пор ультра-левые тенденции в немецкой литературной критике были связаны с определенными литературными течениями, с литературным бунтом левой, мелкобуржуазной интеллигенции. За исключением работ Штернгейма и Макса Германа, эти тенденции, насколько нам известно, не подвергались серьезной попытке научно и систематически доказать их состоятельность и политическую необходимость. Все остальные высказывания в этом духе разбросаны в ряде журналов, сборников и газет. Авторы — из лево-радикальной молодежи, не прошедшей серьезной школы марксистского воспитания; вопросы художественной формы игнорируются принципиально как буржуазный пережиток и признается только содержание художественных произведений, изолированное от формы, и пригодность их или непригодность для рабочего класса рассматриваются исключительно под углом зрения политики анархо-индивидуализма.

¹ Высказывания Энгельса о Гёте, см. в V томе сочинений Маркса и Энгельса, Москва 1930, стр. 142-143.

Совершенно иного характера ультра-левые тенденции имеются в работах Лю Мэртен¹ воспитывавшейся еще в старой социал-демократии² и вступившей также после войны в ряды Германской компартии. Если активисты и бывшие дадаисты игнорировали форму, то в работах Лю Мэртен, являющихся серьезными, логически продуманными литературно-теоретическими исследованиями, наоборот, уделяется чрезвычайно много внимания именно ф о р м е, или, вернее, для Лю Мэртен сущность искусства состоит в своеобразной, созданной ею теории «материалистической формы». Так как о центральной проблеме теории Мэртен, о форме и содержании, уже существует критическая статья³, мы здесь этой проблемы касаться не будем, а остановимся подробнее на тех ее положениях, которые высказывают определенный ультра-левый уклон от марксизма в теории литературы.

Исходным пунктом теории искусства Мэртен вообще является положение, что вся история искусства заключается в формальном, техническом, производственном и от содержания изолированном развитии формы³. Согласно производственному принципу она делит всю историю развития этой формы-искусства на четыре периода: 1) период естественной формы первобытного общества; 2) период формы принудительно-коллективного труда (т. е. античного рабства); 3) период ремесленного труда и 4) период машинного производства. Последний период — самый важный, ибо с крушением ремесленного способа производства, базиса всякого искусства, и с момента, когда все предметы потребления начинают производиться машиной, форма — а она у Мэртен имеет утилитарную функцию — теряет всякую связь с целью и сущностью общих форм, и образуется исключительно абстрактное, метафизическое искусство буржуазного общества. Главный поворотный пункт — это машинное производство: оно вытесняет ремесло, а с исчезновением последнего отмирают и созданные им формы, исторически относимые к искусству. Машина сама есть идеальная форма и продукт человеческого формотворчества; она постепенно уничтожает все социально-производственные предпосылки, которые лежат в основе всякого искусства как ручного труда. «Искусство» — понятие лишь исторически относительное, возникшее в период абстрактного мышления, когда естественная, первоначальная форма с ее единством формы и содержания, т. е. когда форма служила утилитарным целям, становилась неестественной, искусственной формой, когда она повторялась ради искус-

¹ Lu Märten. Historisch-Materialistisches über Wesen und Veränderung der Künste. Berlin, Verlag der Jugend-Internationale, 1920, стр. 67. Wesen und Veränderung der Formen-Künste. Frankfurt a M., Taifun-Verlag, 1924, стр. 295.

² Лю Мэртен была еще сотрудницей довоенной „Neue Zeit“.

³ И. Маца. Сверхматериалистическая теория искусства. „Вестник Коммунистической академии, кн. 14.

ственно внесенного в нее содержания. Но вслед за индивидуалистической эпохой капиталистического способа производства наступит эпоха коллективного труда, где искусства в современном понимании не будет, а будет опять такая же естественная утилитарная форма, какой была первобытная. То есть форма в своем диалектическом развитии из тезиса — единство формы и содержания в первобытном обществе, через антитезис — разрыв формы и содержания в классовом обществе придет к своему синтезу в коммунистическом обществе, где она будет развиваться на основе форм предметов бытийной потребности и будет определяться «сознательной формальной диктатурой машин».

Эту общую теорию искусств Лю Мэртен применяет затем к анализу отдельных областей искусств. Нас тут интересует только литература. Ее общая схема развития литературы совпадает с общим развитием формы по способу производства. Первый период литературы — поэзия примитивных народов; она не знает ни аллитерации, ни стиха; она — только констатирование фактов. Разновидность этой поэзии определяется богатством географической среды. Она также не знает и диалектического противоречия: в бедственных условиях жизни скорбь, правда, чувствуется, но она не противопоставляется желанию лучшего, а лишь констатируется. Преобладающая форма поэзии на первой ступени развития — формулы заклинания, баллада, песня и сказание. Следующая, вторая ступень развития литературы — диалектическая поэзия в виде законодательства: язык-письмо заменяет знаки-рисунки. При передаче или объявлении законов жрецы или правители в целях повышения эффекта пользуются пением и музыкой; язык теперь вырабатывает свою собственную музыку — аллитерацию и ритм. По мере развития абстрактного мышления и язык превращается во все более абстрактные понятия, и с развитием идеологических надстроек — религии, философии и т. д. — и язык все более удаляется от своей первоначальной предметной основы — служить средством связи между членами коллектива — и становится инструментом ума. Развитие ума действует отрицательно на развитие фантазии, — за ней сохраняется одно только право комбинирования фактов. Старые формы языка теряют свое первоначальное содержание; саги о племенах становятся базисом для идеологии, национальной истории и, наконец, сословных и классовых интересов. На этом развитие языка исторически кончается; он становится материалом для поэтической формы в узком смысле, формальным базисом поэзии как искусства. И если в первом периоде поэзии, соответствующем в производственном отношении первобытному обществу, мы имели только сухое констатирование фактов, в балладе, сказке, трудовой песне, то во втором периоде, соответствующем раб-

скому строю, господствует эпос как синтез баллады, сказки и песни. Этот синтез обусловлен определенным социально-экономическим строем, который позволяет соединить все локальные саги отдельных племен в одно целое — это строй древних греков и римлян. Каждое аналогичное состояние производительных сил сопровождается теми же явлениями в поэзии. В дальнейшем синтез-эпос опять распадается на его составные части: балладу, саги и песни. В эпоху раннехристианского Запада древнеязыческое содержание заменяется христианской легендой. Со стабилизацией феодального строя и новых национальных хозяйственных объединений появляется новая народная поэзия — саги о животных и предках. Два господствующих сословия этой эпохи — рыцарство и духовенство, оторванные от процессов производства, отходят от народной поэзии и возвращаются к поэзии древнего мира — к эпосу (Артус и Грааль). С крушением феодального строя погибает эпос. Новые хозяйственные силы — торгово-промышленный город и ремесленные цехи создают свою поэзию — мейстергезанг.

Но уже в этот период появляются и предвестники будущей индивидуалистической абстрактной поэзии (Данте, Петрарка, Тассо). Эта эпоха поэзии, соответствующая третьему периоду развития производительных сил, для развития формы ничего нового не дает, средневековая литература дальше античности не пошла.

Четвертый период развития поэзии — литература капиталистического общества. На первом месте стоит английская литература; классическая форма новой буржуазной литературы — драма Шекспира. Но Англия первая же и уничтожила поэзию своим машинным производством; последний протест — Байрон. Во Франции Буало устанавливает догматическую, абсолютную форму, которая должна была держаться вопреки всем историческим требованиям. Но прогрессивные формы французской буржуазии до и после революции распространялись не на поэзию, а на философию и естествознание. Настоящая форма буржуазной литературы во Франции создается только в XIX веке, в романах Бальзака, Флобера и Золя. Мало-по-малу становится все яснее, что потребность в поэзии уменьшается, и проповедь о том, что именно теперь общество жаждет искусств, — вздор; умирающее общество во всяком случае не в состоянии создать новые формы; такую новую форму могла бы создать только борьба, т. е. пролетариат. Но он может обойтись в своей борьбе и без литературы, «ибо ныне и давно уже борьба не нуждается в поэтических средствах языка, ибо он во всяком случае употребляет более сильный язык». То, что сегодня еще рассматривается как литература, — это последняя форма, которая вообще еще возможна в литературе, она почти научная. Лессинг, немецкий Шекспир, в одном забытом стихотворении го-

ворит: «Древность будет постоянно кичиться перед нами своим Гомером, а славу нашего времени возьмет на себя Ньютон».

Из этого Лю Мэртен заключает, что уже Лессинг разделял ее точку зрения, что в современном обществе место поэтов суждено занять ученым, — и Ньютоном нашего времени, заключает автор, является Маркс. Вся поэзия нового времени, например в Германии, за исключением поэзии 1848 г., не имела цели, содержания, а цель имела политическая экономия, которая и родила своего гения — Маркса. И Мэртен жестоко высмеивает тех коммунистов, которые думают, что коммунистический строй способен выделить нового гения — поэта. С крушением ремесленного способа производства исчезло и искусство. В литературе ремесленный базис в историческом смысле есть язык как материал для поэзии; при машинном способе производства язык поэзии, как и всякое другое ремесло, погибает. Как театр уступает место кино, так и поэзия уступает место телефону, радио, газете; язык снова, как в первобытном обществе, становится только средством сообщения и констатирования; современные фельетоны и романы в газетах — жалкие остатки былой поэзии. Искусства сейчас нет и не может быть. Задача марксиста-литературоведа состоит в том, чтобы довести пролетариат до сознания этих изменений. Формы как искусство, вне их утилитарного содержания, не что иное как фетиш. В капитализме нет искусства, оно было только в феодализме. Все новые формы литературы: экспрессионизм, футуризм, дадаизм и т. д. — только карикатура; все формы искусства исчерпаны. Пролетариату нечего ждать нового искусства, да оно ему совершенно и не нужно.

Для Лю Мэртен понятие стиля существует только в поэтическом понимании формы по производственному признаку, таких стилей, повидимому, существует четыре, по основным способам производства. Более универсальное, но неповторимое явление в ее концепции имеет жанр как непосредственное проявление осознанной формы данной эпохи. Эволюция литературного процесса фактически у нее и состоит из смены жанров как специфических форм, соответствующих тому или иному способу производства. Конкретно Мэртен развернула эту проблему в ряде статей в «Rote Fahne» и других органах¹. Ее интересует, например, вопрос, почему революционная литература не знает сатиры ни в поэзии, ни в повседневной прозе². «Объяснить это исторически-материалистически, — пишет она, — означает обратить внимание на изменяющийся характер вещей, на тот факт,

¹ Lu Märten. Geschichte, Satyre, Dada und Weiteres („Rote Fahne“, № 164 от 24 августа 1920 г. и др.). Ее же. Die revolutionäre Presse und das Feuilleton („Der Gegner“, Heft 6, Jg. II, 1920/21 г.).

² Лю Мэртен здесь ошибается: как революционная буржуазия, так и рабочая литература имела и имеет своих сатириков.

что, подобно тому, как в экономической области определенные силы и деятельность изменяются и, как кажется, погибают вследствие определенных причин, заменяясь другими достижениями и другими отношениями, соответственно то же совершается и в умственной области». И она и здесь развивает известную нам уже мысль, что способом представления в средние века, соответственно способу производства ручного труда, было искусство, а в эпоху социализма — наука, заменяющая, вытесняющая искусство. Поэтому «сатира пролетарская не была бы больше действительна в ее специфическом жанре, ибо великие народные формы, универсальные сосуды массового мышления, как эпос и басня, были расчленены, специализированы и изменены в художественных формах буржуазии — в романе, лирике, новелле, которые могут отличаться легким или серьезным характером, но определяются своим содержанием не иначе как индивидуальным характером буржуазного мировоззрения в окраске индивидуального художника.

Таким образом, вся диалектическая сущность пролетарской сатиры на буржуазное общество заключается в чрезвычайной серьезности его науки и в классовой борьбе: разрушающее, отрицающее — это классовая борьба; созидальное, утверждающее — наука коммунизма».

Но и капитализм не может уже иметь сатиры, как показал дадаизм, продолжает Мэртен. «Больше не нужно какого бы то ни было средства и еще менее искусства для сатиры или карикатуры... ибо капитализм во всем *«an sich»* и сам — сатира. Это простое воспроизведение данного состояния... И это во всяком случае достаточно кровавая сатира. Таким образом, здесь происходит то, что самое внешнее, самое бездушное, самое материальное воздействие капитализма не нуждается более в обдуманном художественном осознании и форме для своей активности, но простое воспроизведение, фотография заменяет и здесь искусство... Это сатирическая диалектика капитализма». То есть по Лю Мэртен выходит, что жанр сатиры мог существовать только раз, в средние века, когда для его процветания имелись необходимые предпосылки.

Вот вкратце литературоведческая и искусствоведческая концепция Лю Мэртен. Ее «ультра-материалистический» уклон состоит в том, что она неправильно понимает роль человека в производственном процессе; он у нее протекает в каком-то самобытном, чисто техническом порядке, человек участвует в нем лишь как механический двигатель. В ее одностороннем понимании производственного процесса отсутствует творческая, сознательная деятельность человека. Маркс определяет трудовой процесс в первом томе «Капитала» таким образом: «Труд есть прежде всего процесс, совершающийся между человеком и природой, процесс, в котором человек своей

собственной деятельностью обуславливает, регулирует и контролирует обмен веществ между собой и природой». Веществу природы он сам противостоит как сила природы. «Для того, чтобы присвоить вещество природы в известной форме, пригодной для его собственной жизни, он приводит в движение принадлежащие его телу естественные силы, руки и ноги, голову и руки. Действуя посредством этого движения на внешнюю природу и изменяя ее, он в то же время изменяет свою собственную внешнюю природу. Он развивает дремлющие в последней силы и подчиняет эти силы своей собственной власти. Мы не будем рассматривать здесь первых животногообразных, инстинктивных форм труда... Мы предполагаем труд в форме, составляющей исключительное достоинство человека... Самый плохой архитектор от наилучшей пчелы с самого начала отличается тем, что, прежде чем строить ячейку из воска, он уже построил ее в своей голове». Мы привели эту цитату потому, что основная ошибка концепции Лю Мэртен именно состоит в том, что она понимает трудовой процесс только как инстинктивную форму труда, отсутствует сознательная, творческая сторона. Все, что не имеет непосредственного отношения к так понятому производственному процессу, она считает экономически ненужной, пустой, самоцельной формой. Это, однако, не так. Ф о р м а в марксистском понимании есть не только совокупность определенных материальных средств производства, но включает в себе также и результат сознательно-творческой деятельности человека. Но раз автор в определении фактора и происхождения искусства отрицает эту сторону деятельности человека, то, конечно, «чистое» искусство, не утилитаристское, является экономически ненужным элементом, «искусственно» созданным группой бездельников в эпоху феодализма. Мэртен не учитывает исторической необходимости наступления эпохи «абстрактного мышления» и «чистого искусства», лишённого, по ее мнению, всякого содержания. Можно было бы привести десятки цитат из работ Маркса и Энгельса, где они именно говорят об исторической необходимости эпохи «умственных процессов» и где они подчеркивают, что на определенной степени развития производственных сил деление на физический и умственный труд было общественно необходимо. Маркс, например, говорит о том, что для того чтобы увидеть связь между умственным и материальным производством, прежде всего необходимо рассматривать последнее не как всеобщую категорию, но в определенной исторической форме; что так, например, капиталистическому способу производства соответствует иной способ умственного производства, нежели средневековому способу производства, и если не рассматривать самое материальное производство в его специфической исторической

форме, то невозможно понять определенно соответствующее ему умственное производство и взаимодействие обоих.

Вся беда Лю Мэртен в том, что она именно не принимает во внимание специфичности каждого исторического способа производства и соответствующего ему способа представления и взаимоотношения обоих, иначе она не могла бы признать искусство капиталистической эпохи «экономически ненужным» развитием одной внешней формы. Она именно впадает в ошибку, от которой предостерегал Маркс, и рассматривает форму и ее развитие как «всеобщую категорию», как нечто имманентное, диктующее в своем развитии свои формы умственным проявлениям человеческого общества.

Лю Мэртен — формалистка. «Искусство есть проблема формы, а не содержания», — она подчеркивает неоднократно. Ее формализм, конечно, иной, нежели у буржуазных литературоведов-формалистов. Но ее односторонне понятый производственный процесс и «сверхматериалистическое» понимание формы литературы и искусства как развития «технического, формального, производственного и от содержания изолированного» — должны были привести ее к отрицанию возможности пролетарской литературы, да и искусства вообще, в современном и в будущем обществе. «Форма коллективного труда, — пишет она, — должна быть такой же естественной и такой же внеклассовой, какой была первобытная форма. Она будет развиваться на основе формы предметов будничной потребности и будет определяться сознательной формальной диктатурой машин». Подобно тому, как ошибка «ультра-материалистического» формализма Лю Мэртен коренится в ее немарксистском понимании производственного процесса, так и вся ее концепция развития литературы и искусства имеет свои корни в неправильном понимании производственных сил. Она стоит на вульгарной мелко-буржуазной точке зрения, что машина господствует над человеком, и это даже «сознательно». В социалистическом обществе, согласно Марксу и всем марксистам, будет господствовать не машина, а человек через коллективно организованное общество. В понимании производительных сил Лю Мэртен безусловно находится под влиянием социал-реформизма теоретиков II Интернационала, по теории которого производительные силы развиваются как нечто имманентное, самостоятельное и ни от чего не зависящее, и раз они развиваются помимо нас, то мы должны лишь препятствовать их разрушению. Согласно этой реформистской теории производственные силы обладают имманентно присущими свойствами привести общество к социализму. Когда этот момент наступит, то скорлупа, буржуазное государство, упадет само собой, и из нее вылущится зрелое зерно — социализм. Эта реформистская теория принимает качество предмета за самый предмет, обращает объект в субъект и наоборот.

Ведь производственные силы как таковые не есть нечто самостоятельно развивающееся, они не — первоисточник процесса общественного развития, а являются производным средством сущности общественного развития — воспроизводства жизни человека. Это положение Маркс великолепно развивал еще в 1845 г., в той части немецкой идеологии, где он критикует Фейербаха. Конечно, общество не может развиваться вне среды — они друг друга определяют, но «Das übergreifende Moment», по выражению Гегеля, здесь является общество. Ошибка в концепции Мэртен состоит в том, что она, сознательно или несознательно, восприняла это неправильное реформистское понимание производительных сил; во всей ее концепции отсутствует творческий субъект, действенный человек, или если он и выступает, то в подчинении, скованным имманентно развивающейся формой.

В теории литературы и искусства Мэртен имеется еще много других неправильных положений, но все они восходят к отмеченному неправильному пониманию производственного процесса и производительных сил. Остановимся только еще на одном аргументе, приведенном ею в доказательство того, что литература умерла и больше не воскреснет, что она уступает место радио и кино, — это то положение Лю Мэртен, что пролетариат как класс восходящий должен был бы уже иметь свою высокую художественную литературу, как, например, имела ее буржуазия, до прихода к власти. Это аналогия неудачна. Буржуазия и до прихода к власти была уже давно классом не темным и угнетенным, а владеющим всеми достояниями науки, всеми необходимыми социально-экономическими предпосылками для развития большого искусства. У пролетариата, наоборот, этих предпосылок нет, и ясно, что полностью свои творческие возможности он сможет развернуть только после прихода к власти. Но, несмотря на самоуверенные утверждения и «сверхматериалистические» теоретические доказательства Лю Мэртен, что пролетарской литературы не будет и пролетариат будто бы совершенно и не нуждается в ней, — литература эта весьма успешно развивается не только в стране победившего уже пролетариата, в СССР, но даже в странах капиталистического Запада и зарубежного Востока она становится все более и более могучим фактором в борьбе за освобождение рабочего класса.

СХОЛАСТИКА В «ГЕГЕЛЬЯНСКОМ» ОБЛАЧЕНИИ

(О книге А. Зонина «Образы и действительность».)

Бывшие ученики В. Ф. Переверзева один за другим выпускают в свет сборники статей, написанных и напечатанных частью до начала переверзевской дискуссии, частью тогда, когда вокруг основных моментов литературоведческой концепции Переверзева возгорелась литературная борьба, начавшаяся с робких попыток оспорить правильность отдельных формулировок Переверзева и кончившаяся жестоким обстрелом «переверзианства» в целом.

Вслед за книгой «академического» Беспалова, отзыв о которой дан нами в предыдущей книге журнала, появилась названная книга А. Зонина — сборник статей разнообразного содержания. Книга состоит из трех разделов: первый — «О современной литературе» со статьями: «О субъекте творчества К. Федина», «Мотивы творчества А. Малышкина» и «Диалектика творчества В. Маяковского». Второй раздел посвящен Толстому и состоит из двух статей: «К вопросу о социальных основах творчества Л. Н. Толстого» и «Натуральный человек в творчестве Л. Н. Толстого». Третий раздел носит название «Проблемы литературной науки и критики» и состоит из следующих статей: «Общественные тенденции критики Писарева», «Под прикрытием марксизма», «В. М. Фриче и проблемы пролетарской литературы» и «Некоторые вопросы материалистической диалектики в литературоведении».

I

У т. Зонина, в противоположность т. Беспалову, темперамент литературного бойца. Своих литературных противников он не жалеет. Полемические выпады его резки, иногда — и верны. Образец такой полемики дает статья из третьего раздела «Под прикрытием марксизма», в которой мы находим резкую и в общем верную критику критической продукции Полонского, Горбова, Горбачева и других за 1928 год.

Небольшая статья того же раздела — «В. М. Фриче и проблемы пролетарской литературы» выясняет его отношение к проблемам советской литературы и задачам, стоящим перед пролетарской литературой в период, когда задачами класса-строите-

ля являются «международная борьба за социализм, формирование научного мировоззрения, строительство социализма, как повседневное дело и как конечная цель» (стр. 191).

Статья — «Общественные тенденции критики Писарева» уже значительно хуже. Она прежде всего сумбузна, лишена внутреннего стержня. В общем автор ничего нового, существенно нового, в сравнении с Переверзевым не дает. Те же исходные положения в критике писаревской утилитарной эстетики и та же переверзевская трактовка социальных основ писаревского мировоззрения в целом. Кое-что т. Зонин усвоил и из работы Козьмина о Писареве. Статья изобилует рядом противоречивых характеристик Писарева, не сведенных воедино. «Писарев против капиталиста-эксплоататора, хотя и не может выступить из рамок капитализма». С одной стороны, «сочувствие социализму и революционизму», с другой — на Писареве «сказывается отрицательное давление вульгарного материализма и ограниченности эволюционного представления». С одной стороны, «мелко-буржуазный утопизм беспощадно осуждается Писаревым», с другой — Писарев оказывается в идейном родстве с утопистами Фурье и Кабэ, хотя «вместе с тем Писарев свободен от многих недостатков Фурье». Но это еще не все: Писарев так же напоминает и Бабефа, и Луи Блана, и Пьера Леру. Словом — чего хочешь, того и просишь. Метод т. Зонина в этой статье весьма близко напоминает формулу Плеханова по отношению к методу Кареева: с одной стороны, надо сознаться, с другой — нельзя не признаться. Вот образчик: «Идеи всех социалистов-утопистов Писарев перерабатывал самостоятельно и подходил к той грани развития социализма, за которой началась уже великая эпоха господства мысли Маркса — Энгельса. Но, с другой стороны, надежда на эволюцию, на сознание представителей господствующих классов, метафизическое отношение к капиталу — говорят о незрелости мысли Писарева, о том, что он только подходил к созданию положительной программы индустриального общества. Но ни в каком случае этот наивный реформизм не свидетельствует в пользу теории о буржуазном Писареве. И плехановская характеристика — в свете этого материала должна быть подвергнута пересмотру» (стр. 156).

Весьма путанной, поверхностной и совершенно бездоказательной нам представляется также зонинская схема «филиации идей» в России: «В лице Писарева и его друзей из «Русского слова» на сцену выступила радикальная индустриалистская мысль, от которой протянулись нити к легальному марксизму и струвизму на основе общих социально-экономических условий развития (развития чего? — С. Б.). Между тем от Добролюбова через народничество мелкобуржуазная мысль пришла в эсеровский тупик. От Чернышевского же она привела к Плеханову и вышла на широкий путь ленинизма».

II

Мы подходим к последней статье третьего раздела книги, носящей многообещающее название — «Некоторые вопросы материалистической диалектики в литературоведении». Для нас эта статья представляет интерес с двух точек зрения: 1) она дает нам возможность ближе познакомиться с литературной методологией не одного только т. Зонина, а целой группы, состоящей из наиболее видных бывших учеников Переверзева, признанным теоретиком которой является т. Беспалов. Тов. Зонин заявляет: «Но «мой» метод не принадлежит мне. Он органически связан с основными положениями Беспалова и практически применяется мною в связи с работами т. Беспалова». Тов. Зонин по существу ставит себе в этой статье еще более скромную задачу: он намерен привести только некоторые положения, характеризующие методологическую установку исследователя», т. е. Беспалова. 2) Недостатки той или иной теории очень часто легче всего бывает обнаружить на работах учеников, чем на работах самого «метра». Поэтому нам представляется возможным говорить не только о т. Зонине, но и о т. Беспалове.

Кроме того, так как т. Зонин часто подчеркивает отличия методологии т. Беспалова от таковой В. Ф. Переверзева, нам, быть может, действительно удастся отыскать это принципиальное отличие. В таком случае положение наше о том, что в основном методология учеников представляет лишь «вариации на темы» из Переверзева, нам пришлось бы несколько видоизменить и одновременно дать также оценку того принципиально нового, что внесено в методологию литературы группой т. Беспалова.

Свою статью т. Зонин начинает с определения специфика литературы. С точки зрения автора, вполне правильной, спецификом объекта должен найти свое выражение в основной категории, в исходном общем понятии, при развертывании которого может и должно быть раскрыто все богатство конкретно-исторического содержания объекта в процессе его становления. Искусство вообще, художественная литература в частности, как форма сознания, как идеология отражает общественный базис. Но совершенно недостаточно, с точки зрения диалектического материализма, ограничиваться в отношении литературы этим общим местом. «Недостаточно признать, что в литературе отражается борьба классов, — говорит т. Зонин. — Надо понять, что литература — особенная форма общественной практики, особенная идеология, «образное мышление» (Плеханов). И далее: «Бытие не в о о б щ е (подчеркнуто автором) отражается в литературе, а специфически отражается» (стр. 198). И вот, на вопрос об основной категории литературы т. Зонин правильно отвечает: основной категорией литературы является стиль. «Единство бытия и сознания закрепляется в литературном стиле, который и

есть своеобразие, принцип литературного произведения». И далее: «В марксистской литературной науке стиль и отношения различных стилей обусловлены определенными общественными отношениями и совокупностью производственных отношений в их развитии — в процессе классовой борьбы» (стр. 199).

Надо однако сказать, что изложенное не выходит за пределы того, что давно уже стало общим местом для всякого, претендующего на марксистское понимание литературы, за исключением разве таких «марксистов», как покойный Львов-Рогачевский и др. Эти «марксисты» находятся целиком вне марксизма, пребывают на почве историко-культурного метода. В этом отношении «оригинальность» т. Зонина (и главы группы т. Беспалова) состоит лишь в пристрастии к «кокетничанью» с гегелевскими категориями — общее, особенное, единичное и т. п. Вообще следует тут же отметить, что никто из группы т. Беспалова «словечка в простоте не молвит». В дальнейшем мы надеемся показать, что это кокетничанье с Гегелем вовсе не такая уже невинная штука, что оно часто ведет к дурной «гегелианщине», к формализму и к абстрактно-схоластическим построениям. Мы надеемся показать, что и на литературоведении отразилось формалистическое и идеалистическое искажение диалектического материализма, в котором повинно бывшее «философское руководство».

Вот первый пример. Вопрос идет «о посредствующих влияниях на литературу других форм общественного сознания с «точки зрения» материалистической диалектики». Ответ: «она (материалистическая диалектика. — С. Б.) позволяет заключить, что это влияние есть и что они (формы общественного сознания. — С. Б.) в какой-то степени стоят между общим — способом производства и частным — определенностью литературного процесса — стилем. Но она не считает их самостоятельной силой, она обнаруживает, что они являются «лишь оборотной стороной агентов производства», что они сами вполне определяются системой производства. Поэтому «этажам», всяким рассуждениям о «далеких» и «высоких» надстройках, определяемых через «прозаические» надстройки, она противопоставляет гибкую универсальную формулу постепенно становящегося единства бытия и сознания, подчеркивает генеральную роль политико-правовой надстройки». Так как речь у т. Зонина идет о влиянии друг на друга различных форм общественного сознания, т. е. идеологических надстроек, а не о влиянии политическо-правовой надстройки на формы сознания, то совершенно очевидно, что «генеральная роль политическо-правовой надстройки» придумана ad hoc, для отвода глаз. А если это так, то для нас совсем не ясно, на каком основании т. Зонин делает отсюда вывод, что его точка зрения на взаимоотношение базиса и надстроек и влияния одних надстроек на другие противопоставляется им пере-

верзевской теории «параллельного ряда». Различие, на наш взгляд, заключается лишь в том, что Переверзев — последовательный механист, а т. Зонин «наоборот». Вернее даже будет сказать так: различие будет здесь лишь в словесной формулировке, в том, что т. Зонин, будучи механистом, маскируется под диалектика, а Переверзев к такой маскировке не прибегает.

Вообще маскировка — один из излюбленных приемов бывших «учеников» Переверзева. Тов. Зонин ссылается на каких-то «пылких людей», которые «переверзианство» усматривают в оперировании термином «стиль». Дело совсем в другом, в том, что и Переверзев подпишет под следующими беспаловскими рассуждениями о стиле, с которыми солидаризуется и т. Зонин. Вот они, эти рассуждения. «Своеобразие стиля, своеобразие его системы мы можем найти в своеобразии социальной действительности класса на его исторической ступени. Последнее и вызывает в поле стиля различные элементы действительности и вызывает их в определенной системе отношений и в определенной художественной истинности. Художественная истинность выступает, как полнота выразительности, конкретности, эмоциональности, психологической и идейной содержательности, соответствующих отчуждений социальной действительности данного класса. Художественная истинность, т. е. художественное соответствие стиля и его компонентов в отчужденной действительности, есть основной критерий анализа стиля» (И. Беспалов. «Стиль как закономерность»).

В такой абстрактной, схематизированной форме формулировки Беспалова на наш взгляд оказываются вполне соответствующими духу переверзевского учения. Но в вышеприведенных формулировках т. Беспалова нас заинтересовало и следующее: перечисляя элементы «художественной истинности», т. Беспалов забыл одну малость — борьбу класса за сохранение или установление своего господства. Классовая борьба, к величайшему нашему изумлению, не попала «в поле стиля» т. Беспалова. А если нет классовой борьбы, тогда должен оказаться приемлемым тезис Переверзева о взаимоиндифферентности искусства и политики, ибо, как всякому школьнику ныне известно, классовая борьба — борьба политическая.

Такие формулировки, как «своеобразие социальной действительности класса на его исторической ступени, вызывающее «в поле стиля» (беспаловский-то «стиль» каков! — С. 3.) различные элементы действительности... в определенной системе отношений и в определенной художественной истинности», — является не чем иным, как лишь иным выражением переверзевского пассивизма, созерцательности и того «объективизма», который так резко был осужден в свое время Лениным.

Но вернемся к т. Зонину. Мы уже знаем, что т. Зонин без Гегеля — ни на шаг. И вторую главу анализируемой нами статьи,

носящую заглавие: «Сущность образов и их отношения» он пишет, все время не переставая «кокетничать» с Гегелем. Оказывается по Зонину, что «диалектики-материалисты... могут вполне следовать за Гегелем в его анализе форм суждения» (стр. 203). При этом оказывается также, что превратить Савла в Павла, диалектико-идеалистическое учение Гегеля в диалектико-материалистическое учение Маркса-Энгельса-Ленина можно очень легко с помощью весьма простой операции, а именно: «для этого достаточно простой подстановки действительности под понятия», и эта «подстановка», по Зонину, означает — «раскрытие ложности имманентного прогресса самодвижения мысли». Вслед за приведенными словами т. Зонина начинается довольно длинное рассуждение на тему о «диалектике суждения» и иных прочих высоких материях, чтобы в конце концов притти к выводу, которого мы без зонинских рассуждений, разумеется, не знали, а именно, что «понятие закономерности литературного процесса в его общей форме несомненно было колоссальным шагом (вперед или назад? — С. Б.) в развитии литературной науки».

Чтоб вы не усомнились в том, что т. Зонин знает не только Гегеля, но и Риккерта, он тут же прибавляет: «Собственно с введением его (понятия закономерности. — С. Б.) только и определен предмет литературоведения как н о м о г р а ф и ч е с к о й (разрядка наша. — С. Б.) отрасли знания» (стр. 205). Но это между прочим. Важно то, что «суждение о закономерности» превращается в «суждение понятия», но теперь и «эта научная истина, в свою очередь, становится недостаточной, она требует нового опосредствования, дальнейшего выделения особенного и частного». Все эти гегелевские хитрости-мудрости понадобились для того, чтобы выразить ту общеизвестную истину, что прогресс науки заключается во все большем и большем раскрытии связей и закономерности изучаемой ею области действительности.

В дальнейшем т. Зонин продолжает все глубже и глубже погружаться в «море гегелевской диалектики», чтобы в конце концов вынырнуть оттуда с такими абстрактно-схоластическими перлами: «Мы берем определение образа... как специфическую определенность, как отторжение частного и единичного социальной действительности в единстве определенной формы и определенного содержания». Далее начинается рассуждение о степени «совпадения объекта и субъекта в художественном произведении, и — в качестве вывода — пресловутый «стержневой» образ.

Следующий абзац начинается с такой «классической» фразы: «Бытие прерывно, и в этом основание отграничения образов. Но оно также и непрерывно...» и т. д. Словом, и здесь т. Зонин показывает нам, что без упоминания о какой-нибудь диалектической категории он и шагу ступить не может.

верзевской теории «параллельного ряда». Различие, на наш взгляд, заключается лишь в том, что Переверзев — последовательный механист, а т. Зонин «наоборот». Вернее даже будет сказать так: различие будет здесь лишь в словесной формулировке, в том, что т. Зонин, будучи механистом, маскируется под диалектика, а Переверзев к такой маскировке не прибегает.

Вообще маскировка — один из излюбленных приемов бывших «учеников» Переверзева. Тов. Зонин ссылается на каких-то «пылких людей», которые «переверзианство» усматривают в оперировании термином «стиль». Дело совсем в другом, в том, что и Переверзев подпишет под следующими беспаловскими рассуждениями о стиле, с которыми солидаризуется и т. Зонин. Вот они, эти рассуждения. «Своеобразие стиля, своеобразие его системы мы можем найти в своеобразии социальной действительности класса на его исторической ступени. Последнее и вызывает в поле стиля различные элементы действительности и вызывает их в определенной системе отношений и в определенной художественной истинности. Художественная истинность выступает, как полнота выразительности, конкретности, эмоциональности, психологической и идейной содержательности, соответствующих отчуждений социальной действительности данного класса. Художественная истинность, т. е. художественное соответствие стиля и его компонентов в отчужденной действительности, есть основной критерий анализа стиля» (И. Беспалов. «Стиль как закономерность»).

В такой абстрактной, схематизированной форме формулировки Беспалова на наш взгляд оказываются вполне соответствующими духу переверзевского учения. Но в вышеприведенных формулировках т. Беспалова нас заинтересовало и следующее: перечисляя элементы «художественной истинности», т. Беспалов забыл одну малость — борьбу класса за сохранение или установление своего господства. Классовая борьба, к величайшему нашему изумлению, не попала «в поле стиля» т. Беспалова. А если нет классовой борьбы, тогда должен оказаться приемлемым тезис Переверзева о взаимоиндифферентности искусства и политики, ибо, как всякому школьнику ныне известно, классовая борьба — борьба политическая.

Такие формулировки, как «своеобразие социальной действительности класса на его исторической ступени, вызывающее «в поле стиля» (беспаловский-то «стиль» каков! — С. 3.) различные элементы действительности... в определенной системе отношений и в определенной художественной истинности», — является не чем иным, как лишь иным выражением переверзевского пассивизма, созерцательности и того «объективизма», который так резко был осужден в свое время Лениным.

Но вернемся к т. Зонину. Мы уже знаем, что т. Зонин без Гегеля — ни на шаг. И вторую главу анализируемой нами статьи.

носящую заглавие: «Сущность образов и их отношения» он пишет, все время не переставая «кокетничать» с Гегелем. Оказывается по Зонину, что «диалектики-материалисты... могут вполне следовать за Гегелем в его анализе форм суждения» (стр. 203). При этом оказывается также, что превратить Савла в Павла, диалектико-идеалистическое учение Гегеля в диалектико-материалистическое учение Маркса-Энгельса-Ленина можно очень легко с помощью весьма простой операции, а именно: «для этого достаточно простой подстановки действительности под понятия», и эта «подстановка», по Зонину, означает — «раскрытие ложности имманентного прогресса самодвижения мысли». Вслед за приведенными словами т. Зонина начинается довольно длинное рассуждение на тему о «диалектике суждения» и иных прочих высоких материях, чтобы в конце концов притти к выводу, которого мы без зонинских рассуждений, разумеется, не знали, а именно, что «понятие закономерности литературного процесса в его общей форме несомненно было колоссальным шагом (вперед или назад? — С. Б.) в развитии литературной науки».

Чтоб вы не усомнились в том, что т. Зонин знает не только Гегеля, но и Риккерта, он тут же прибавляет: «Собственно с введением его (понятия закономерности. — С. Б.) только и определенлся предмет литературоведения как номографической (разрядка наша. — С. Б.) отрасли знания» (стр. 205). Но это между прочим. Важно то, что «суждение о закономерности» превращается в «суждение понятия», но теперь и «эта научная истина, в свою очередь, становится недостаточной, она требует нового опосредствования, дальнейшего выделения особенного и частного». Все эти гегелевские хитрости-мудрости понадобились для того, чтобы выразить ту общеизвестную истину, что прогресс науки заключается во все большем и большем раскрытии связей и закономерности изучаемой ею области действительности.

В дальнейшем т. Зонин продолжает все глубже и глубже погружаться в «море гегелевской диалектики», чтобы в конце концов вынырнуть оттуда с такими абстрактно-схоластическими перлами: «Мы берем определение образа... как специфическую определенность, как отторжение частного и единичного социальной действительности в единстве определенной формы и определенного содержания». Далее начинается рассуждение о степени «совпадения объекта и субъекта в художественном произведении, и — в качестве вывода — пресловутый «стержневой» образ.

Следующий абзац начинается с такой «классической» фразы: «Бытие прерывно, и в этом основание отграничения образов. Но оно также и непрерывно...» и т. д. Словом, и здесь т. Зонин показывает нам, что без упоминания о какой-нибудь диалектической категории он и шагу ступить не может.

Для того, чтобы покончить с этой скучной, ничего нового в сравнении с Беспаловым не дающей общетеоретической статьей т. Зонина, мы приведем одну, правда, довольно большую цитату, в которой обосновывается необходимость того, чтобы в художественном произведении, наряду с образами «стержневыми», наличествовали и образы «необходимые».

«Бытие прерывно, и в этом основание отграничения образов. Но оно также и непрерывно, имеет связи и переходы. В действительности субъект не изолирован, он существует и изменяет свою природу, отталкиваясь от одних субъектов-объектов и стремясь возвыситься до других субъектов-объектов. Необходимость этого движения и делает его субъектом (у Гегеля определенным определенным). Как частное он находится в общем, как единичное в частном. Если на языке логики субъект произведения мы обозначаем категорией суждения понятия и специфицируем его в литературном исследовании как стержневой образ, то среду, в которой происходит становление этого образа, его необходимое движение мы обязаны считать его необходимой средой, следовательно, можем именовать необходимыми образами. В логике этой категории соответствует суждение необходимости» (стр. 207—208).

В результате анализа статьи мы должны сделать тот вывод, что т. Зонин смело может претендовать на патент изобретателя нового универсального метода познания. Имя этому методу — подстановка. Система закономерностей любой области бытия или формы сознания перед вами раскроется тотчас, как только вы подставите найденные вами категории объекта познания под категории, фигурирующие в гегелевском учении о суждении.

Перед вами как литературоведом и критиком стоит задача систематической классификации образов в данном художественном произведении или в художественном творчестве писателя в целом *in statu status*. Разрешить эту задачу ничего не стоит: подставьте прежде всего «стержневой» образ под категории суждения понятия. Что же касается среды, в «которой происходит становление этого образа, то она даст нам образ «необходимый», причем эту категорию образов, разумеется, вслед за Гегелем сам бог велел подставить под категорию суждения необходимости. И так далее в том же духе. Теперь вам желательно изобразить диалектику образов, представить их в их движении, в их переходах один в другой. Для нашего изобретателя универсального метода познания нет на свете ничего легче, как разрешить эту задачу. Но тут мы дадим слово самому изобретателю. «Необходимые образы имеют объективную общность, но: 1) в них сохраняется элемент случайности, 2) они определены, но и неопределены, так как они и те и другие... такое отношение связи и перехода от необходимых образов к стержневым и обратно, закономерно выдвигает задачу рассматривать их в единстве как бо-

лее общую категорию субъектных образов». И далее: «В каждом из необходимых образов содержится не перешедший в качество стержневой образ. В каждом стержневом образе даны элементы необходимых образов. И в этой диалектике дано узловое отношение меры творчества, логика образов». Тут мы должны перевести дух и вместе с Лениным сказать: «Уф! Ох! Караул! totale Konfusion herhergerufen durch zu grosse Liebe des Verfassers Begriffsspiel zu üben und dasselbe für «Litteraturwissenschaft» zu erklären»¹. (Мы заменили в ленинском тексте слово «Soziologie» словом «Litteraturwissenschaft».)

В заключение мы считаем необходимым, в назидание нашим молодым «гегелианцам», сказать следующее: чтобы «кокетничать» с Гегелем, надó быть хоть немного диалектиком, а не схоластом, рассматривающим диалектику как игру в понятия.

III

Чтобы оценить познавательное значение той или иной теории, нужно посмотреть ее в действии, в применении к конкретному материалу бытия, на адекватное отражение которого она, теория, претендует. Во всех критических статьях. т. Зонина, — идет ли речь о современной литературе или о Толстом, — торжествует все тот же схематизм, свойственный группе Беспалова, схематизм, в своей основе восходящий к концепции В. Ф. Переверзева. Свою работу о Федине т. Зонин начинает с «разысканий «социального» субъекта творчества» художника.

Отвергнув некоторые существующие на этот счет точки зрения, т. Зонин устанавливает свою собственную: «такое сознание соответствует некоторым верхушечным группам интеллигенции в условиях, когда революция разорвала их связи с прежде господствовавшими классами и еще не вовлекла в новые отношения под руководством пролетариата (стр. 22). Что касается диалектики творчества Федина, то она дана как «конфликт художника... в борьбе между принятием и непринятием действительности, между миром и кровью, между старыми связями и новыми отношениями» (стр. 21).

Совершенно очевидно, что к каждому из произведений Федина автор применяет излюбленную им схему классификации образов, причем, в то время как «стержневой» образ представляет собою «наиболее адекватное выражение социального сознания» художника, основные образы «являются лишь специфическим выражением каких-то сторон характера» первых или, как в другом месте выражается наш автор, — «отщепленными частицами» первых. Отступление т. Зонина от схемы Переверзева заключается лишь в следующем: во-первых, т. Зонин, как строгий судья, а не

¹ Перевод: „Полнейшая путаница, вызванная чересчур большой любовью автора заниматься игрой понятия и это выдавать за литературоведение“. Цитата взята из XI Ленинского сборника, стр. 355.

объективный, незаинтересованный исследователь, лишает «адекватных выразителей социального сознания» Федина, всех этих Старцевых, Каревых и пр. надежды на приобретение «сверкающей улыбки» Шерстобитовой, «если (они) не покинут свою нелепую пристройку к действительности». Во-вторых, у него имеется публицистический привесок в виде поучения Федину.

В таком, примерно, духе построены и статьи о Малышкине и Маяковском, на которых мы останавливаться не будем.

Надо лишь отметить, что в отличие от Беспалова, Зонин мало, вернее — почти совсем, не занимается формальным анализом. Основная черта его критических работ о новой литературе — социально-психологический схематизм со скрытой, но несомненной тенденцией — доказать фатальный классовый субъективизм художника, лишаящий его возможности дать более или менее объективное изображение бытия, лежащего за пределами бытия его социальной группы. «Ни Варвара Шерстобитова, — говорит т. Зонин, — ни Никита Карев, ни его братья, Ростислав и Матвей, в своей действительности почти не имеют ничего общего с казаками и купцами. Купечество и казачья старина — это куколки, которые небрежно оставлены ими в ранней юности. Мы имеем в романе характеры, уже изменившиеся в своем качестве, бытие которых чуждо купечеству и казачьему житию».

Что же это, как не на словах отвергнутое, а на деле сохраненное переверзевское «переодевание»?

IV

Второй раздел книги состоит из двух статей, посвященных творчеству Толстого. Остановимся поочередно на каждой из них. Первая носит заглавие: «К вопросу о социальных основах творчества Л. Н. Толстого».

Основная мысль статьи та, что творчество Толстого, несмотря на трансформацию мотивов, монистично. Этот тезис подкрепляется цитатами из Ленина, на основании которых т. Зонин заключает, что «Ленин, следовательно, требует монистического рассмотрения творчества Толстого, показывающего, как диалектика общественного процесса вызывает изменения в идеологии художника, усложняет и закономерно изменяет его художественную ткань. Ленинский путь анализа — против механического деления Толстого на разные периоды. Ленинское положение, что Толстой последних лет «стоит на точке зрения патриархально-наивного крестьянина», должно быть раскрыто через генезис творчества всего Толстого» (стр. 63). Перед автором, таким образом, встает задача: уяснить социальное основание единства творчества Толстого. С точки зрения схематики автор эту задачу разрешает правильно: «Толстой выразитель косного хозяйства барской усадьбы, тесно связанной со своими крестьянами». Правильность этого тезиса автором демонстрируется на всем протяже-

нии статьи на основе анализа всего творчества Толстого до 80-х годов. Все разнообразие мотивов этого творчества, их динамика, психологический и бытовой драматизм, нашедшие свое отражение в произведениях Толстого, круг идей, в которых вращаются персонажи Толстого, творческий метод Толстого — метод развернутого и углубленного психологического анализа, — все это имеет свое основание в социальном генезисе творчества нашего гениального художника. И вот тут-то и начинаются переверзьянские злоключения т. Зонина. Все многообразие мотивов творчества художника т. Зонин, как и подобает истинному переверзевцу, сводит непосредственно к экономическому базису, понимая под последним не производственные отношения, а самый процесс производства, т. е. экономическую основу т. Зонин сводит к производственной основе, а экономический интерес той или иной социальной группы им понимается чрезвычайно упрощенно: «норови в карман» — и больше ничего. Толстой — представитель крупнопоместного усадебного барства. Этим для т. Зорина заранее дано все идеопсихологическое содержание творчества писателя и весь его стиль. Кругозор художника оказывается фатально ограниченным тесными рамками «производственной базы» — барской усадьбы, за ее ограду он выйти не может. Единственное, что ему еще дано, — это включить в поле своего зрения слуг, дворню, ибо эта категория людей составляет необходимую принадлежность барской усадьбы. Но не подумайте, однако, что барин в состоянии что-нибудь понять в слуге. Это абсолютно не возможно. И, отождествляя Толстого-художника с его образом (вот где переверзевское понимание единства субъекта-объекта!), т. Зонин пишет: «Еще более характерно в «Отрочестве» воспоминание о любви горничной Маши к слуге Василию. Толстой замечает: «Не гнушайтесь, читатель, обществом, в которое я ввожу вас...» Между тем сам он признается, что, «всячески стараясь изменить свой взгляд на Василия, я хотел найти ту точку зрения, с которой он мог казаться ей привлекательным». И все же «никак не мог постигнуть» (стр. 70). Но художник, по т. Зонину, не только фатально обречен на полное непонимание того, что лежит за пределами его «производственной базы». Он, художник, оказывается, в полном плену у своего времени. Эту мысль т. Зонин выражает в следующем: «Но Андрей Болконский Л. Толстого рассуждает как помещный барин 60-х годов». Нам кажется, что приведенные взгляды нашего автора, как небо от земли, далеки от того, что говорит Ленин и что т. Зонин приводит в подкрепление своей точки зрения. На самом деле: «Толстой, — говорит Ленин, — начал писать еще при крепостном праве. В ряде гениальных произведений, которые он дал в течение своей более чем полувековой литературной деятельности, он рисовал преимущественно старую дореволюционную Россию, оставшуюся и после 1861 года в полукрепостничестве, Россию деревенскую, Россию помещика

и крестьянина» (стр. 63). Как видите, — у Зонина дореформенная и пореформенная крупнопоместная усадьба, а у Ленина — старая, дореволюционная Россия, Россия деревенская. У Зонина — крупнопоместный барин, в своем творчестве отражающий динамику переживаний своего изолированного группового собрата в зависимости от колебаний производственного базиса, а у Ленина — «отражение тех, в высшей степени сложных, противоречивых условий, социальных влияний, исторических традиций, которые определяли психологию различных классов и различных слоев русского общества в пореформенную, но дореволюционную эпоху» (стр. 63). Все, т. Зонин, ссылаетесь на Ленина, когда сами говорите все «наоборот»!

Вторая статья о Толстом озаглавлена: «Натуральный человек в творчестве Л. Н. Толстого». Если первая статья занималась преимущественно установлением общих линий творчества Толстого, то вторая статья имеет задачей на общем фоне системы образов-характеров художника — уяснить функцию образа «натурального человека» в системе образов Толстого. «Под этим названием, — говорит т. Зонин, — мною объединена категория образов, имеющая реальным основанием патриархальную идеологию и противопоставленная в системе как психологии «пустой великосветской жизни, так и рационализму капиталистических классов» (стр. 95). И далее: «Внутри этой категории, в свою очередь, развиваются группы, внешне мало связанные между собой; с одной стороны, близкие каратаевскому смирению толстовские христиане, с другой — яркие, плотские, близкие природе интуитивисты-жизнелюбцы. Особое место в этой группе принадлежит опроставшимся, ушедшим от разврата высшего света, Федору Кузьмичу, Сергею Касатскому и Протасову» (стр. 95).

Надо сказать, что анализ т. Зонина не всегда оригинален и нов, но все же сказанное до него он довольно удачно комбинирует. Следует также отметить, что самая тема «натурального человека» интересна для разрешения многих основных вопросов в творчестве Толстого. Нам кажется, что т. Зонин сумел достаточно удачно использовать эту тему для раскрытия динамики «натурального человека» в творчестве Толстого и функцию этого образа в системе образов Толстого в целом. Но и в этой, на наш взгляд, лучшей во всей книжке статье автор не мог удержаться от повторения переверзевского тезиса о «переодевании», правда — в смягченной форме, а именно: «...в образе Ерошки мы видим наложение ряда типичных черт помещика, что можно отчетливо видеть и по бытовому окружению Ерошки». И далее: «Самое молодечество Ерошки и также Лукашки, конечно, имеет иную социально-психологическую основу, чем общий казачий героизм. Это личность исключительная, выделяющаяся не как нечто необходимое и неизбежное в подлинной практике казака-колониста, отстаивающего свой участок от горских набегов» (стр. 99).

Литературоведческая концепция группы Беспалова, на данной стадии своего развития нашедшая свое объективное выражение в книгах Беспалова и Зонина, не может претендовать на новизну и оригинальность. Представители группы — эпигоны переверзианства, старающиеся (сознательно или бессознательно — для нас все равно) скрыть свое истинное лицо под философической маской дурной «гегельянщины». В результате — «подстановка» как универсальный метод познания, абстрактность и схематизм отдельных положений и формулировок и механистический характер всей концепции в целом.

Представители группы претендуют на то, чтобы свою родословную вести не от Переверзева, а от Плеханова и Фриче. Абсолютно ни на чем не основанные претензии! Тем менее основательны их претензии на то, чтобы считать себя прокладывателями новых путей, основоположниками диалектико-материалистического литературоведения.

В. Л. ЛЬВОВ-РОГАЧЕВСКИЙ

(Некролог)

I

Подзаголовок настоящей статьи в известной степени условен. В нашу пору коренной «переоценки ценностей», разумеется, не мог не подвергнуться соответствующему изменению и стиль некролога. И дело не ограничивается только заменой ложного иконописного правила «*de mortuis aut bene aut nihil*», — напротив, критикой (наряду, конечно, с перечислением «заслуг») ошибок, критикой тем более резкой, чем жизнеспособней и распространенней оказывается их влияние, вопрос ставится глубже. Необходимо от индивидуалистского освещения «личности» и узко биографического перечисления внешних фактов и событий перейти к социологическому осмыслению деятельности умершего, как одного из носителей идеологии определенной классовой среды. Вместо обычного простого изложения содержания литературных работ покойного и их библиографических реестров, надлежит вскрыть методологическую подоснову его научной системы. Притом последняя должна быть анализируема не статично, а в историческом ее движении, с учетом диалектически возникавших видоизменений — в разные периоды и на различных стадиях развития.

В таком именно аспекте и производится ниже беглый обзор литературно-критической деятельности скончавшегося в конце минувшего года Василия Львовича Львова-Рогачевского — критика, историка литературы, публициста. Социологически охарактеризовать критический метод названного литератора, наметить вехи творческого пути последнего, наконец, определить его место в истории нашей критики — таковы в общем задачи данного «некролога».

II

Печатный дебют В. Л. Львова-Рогачевского относится еще к 1895 году — перевод нескольких стихотворений Ганса Закса¹.

¹ „Ганс Закс. Башмачник, поэт. 1494—1894“, Харьков, 1895.

Затем им была сдана в газету «Одесские новости» статья (не пропущенная цензурой) — чисто публицистическая, о голоде в России. Однако первой литературно-критической работой В. Л. Львова-Рогачевского был фельетон «Порывы. (Литературная беседа)», 16 мая 1899 года появившийся в названной газете.

Критическая манера и жанр этой изначальной статьи В. Л. Львова-Рогачевского надолго предопределили его метод разбора художественных произведений; на этом фельетоне, поэтому, надлежит сосредоточить внимание.

В нем критиком были подвергнуты разбору два произведения — «Супруги Орловы» Горького и «Конец Андрея Ивановича» Вересаева. Высказав предварительно несколько беглых соображений о внешних чертах сходства и различия сопоставляемых рассказов, В. Л. Львов-Рогачевский тотчас же поспешил наметить характер своего анализа; границы последнего и общий угол зрения выражены им в следующей специальной оговорке: «мы не будем подробнее и глубже останавливаться на сравнении и разборе обоих рассказцев. Для нас важны не они, а та капля жизни, которую художник претворяет в «перл создания». Орлов и Андрей Иванович являются показателями этой жизни, и мы остановим на них свое внимание»¹. Более или менее подробным «характеристикам» главных персонажей да изложению «содержания» обоих рассказов и посвящен основной текст первой газетной работы В. Л. Львова-Рогачевского.

Однако и не в обнаружении «капли жизни» — центр тяжести рассматриваемого фельетона. Прямая цель его еще далее отходит от непосредственного анализа художественного произведения — в сторону примышляемого критиком «вывода» агитационного и морализирующего характера, — правда, с неизбежными в ту пору цензурных репрессий обиняками и недомолвками. Об этом неопровержимо свидетельствует концовка обозреваемой статьи: «И Горький, и Вересаев прекрасно ответили на вопрос: отчего и зачем идут в трактир Андрей Ивановичи и Орловы? «Не с жиру». Не от разврата души, не от безделья и не от излишней роскоши... Они показали, что водка не первопричина всех бед «мастерового люда», а лишь результат: за стенами трактира темнеет тесная, душная яма... В яме этой висит промозглый туман, в тумане возникают и бродят несознанные проклятые вопросы... Их так много, они так надоедливы, — где их разрешить простому люду!...»².

Таким образом, психологический анализ «героев»-«типов» литературного произведения, «социологический» разбор его «содержания», при игнорировании, однако, специфических свойств словесно-художественного творения, изощренный стиль аргумен-

¹ «Одесские новости», № 4624, стр. 2.

² Ibid.

тации, а главное, сентенция «по поводу» данного романа, повести, рассказа, стихотворения — таковы в общем методологические атрибуты первого этапа литературно-критической деятельности В. Л. Львова-Рогачевского.

В них нетрудно разглядеть комплекс основных признаков марксистской литературной критики в начальный период ее развития, — критики, в ту пору методологически еще не оформленной и даже в этом виде не вполне усвоенной иными из ее адептов. Тогда более важно было доказать, что общетеоретические принципы марксистского мировоззрения могут послужить надежным орудием для истолкования также фактов и явлений искусства, в частности, художественной литературы, как одной из сфер социальной жизни.

Сам В. Л. Львов-Рогачевский, вспоминая впоследствии об этой изначальной стадии, писал: «в первой половине девятидесятых годов марксизм периода «Нового слова» и «Начала» являлся для меня как мировоззрение, определяющее, что делать и во имя чего жить»¹.

III

Между тем, как известно, неуклонное развертывание пролетариатом политической борьбы обуславливало дальнейшее развитие и его идейного орудия — марксизма, распространявшего свое влияние на все новые и новые области, в том числе — и на литературную критику. Здесь марксизм вступил в борьбу с остатками поместно-метафизическими и с различными буржуазно-идеалистическими литературоведческими течениями, в свою очередь уточняя и специфицируя суммарные философские предпосылки диалектического материализма. Первичные проблемы о социальной детерминированности словесно-художественных произведений, о закономерности литературного процесса; далее, знаменитая плехановская формула о двух «актах» литературной критики, установившая диалектическое единство «содержания» и «формы»; наконец, новейшие шаги по разработке марксистской методологии литературоведения, поэтики, истории литературы — вот показатели движения и роста марксистской науки о литературе.

Наряду с этим, однако (как уже выше указывалось), некоторыми критиками, лишь поверхностно усвоившими идеи марксизма, установленные в ортодоксальной критике принципы нередко вульгаризировались; неразвитые же еще там положения и пробелы здесь своеобразно «восполнялись». Такие литераторы довольствовались непосредственным приложением марксистских схем к словесным произведениям, обращая последние лишь в исходный пункт для разнообразных рассуждений, низводя их на

¹ «Новейшая русская литература», изд. 7-е. М. 1927, стр. 4.

степень голой иллюстрации к явлениям социально-политической истории, и т. п. В произведении художественной литературы продолжала приниматься во внимание лишь его идейность, тематика; «формой» же либо пренебрегали вовсе, либо считали ее внешним привеском. В результате под пером таких критиков нередко искажалась самая сущность марксизма: напр., взамен самой социальной причины, непосредственно принималось за таковую ее следствие; механически сочетались инопольные элементы и т. д. и т. д.

В. Л. Львову-Рогачевскому мнилось, что он также эволюционирует в своей литературно-критической работе — и именно по первому, ортодоксальному, пути: «Мои первые книги: «Борьба за жизнь» (1906), «Вересаев и 90-е годы» (1906), «Снова накануне» (1913), «Поэзия новой России» (1919) — явились этапами моей работы», — писал он впоследствии¹.

Однако конкретный анализ перечисленных изданий, напротив, убеждает, как увидим ниже, в том, что методологически В. Л. Львов-Рогачевский весьма недалеко ушел в них от своего первого газетного фельетона. Правда, с внешней стороны эти последующие работы, разумеется, выходили по-своему совершенней: за это говорит и их больший объем, и чисто-структурная отделанность; анализ характеров стал здесь более утонченным, изложение фабулы — связней; наконец затрагивались порой и элементы «формы». Но, когда В. Л. Львов-Рогачевский, стремясь идти в ногу с веком, выдвигал те или иные новые положения собственно-марксистской критики, он неизбежно вступал именно на второй путь, путь вульгаризации: критик их лишь прокламировал; в конкретном же применении они приводили его в лоно идеализма и эклектизма.

IV

Об этом свидетельствует первая же из названных самим В. Л. Львовом-Рогачевским книга — сборник журнальных статей, объединенных общим заголовком «Борьба за жизнь».

В основе ее — все те же н а и в н о-р е а л и с т и ч е с к и е по-иски «капли жизни»; пересказ «содержания» произведений Чехова, Андреева, Арцыбашева, Куприна, Скитальца и др. — да «просветительские» сентенции. Последние, ввиду изменившихся цензурных условий, принимают подчас даже форму обнаженного перифраза элементов политической экономии, как, например, в самой большой из статей сборника — «Бездорожье», посвященной «Чехову и его творчеству». Коснувшись вопроса об элементах символизма в творчестве Чехова и приведя памятные размышления героя «Случая из практики» — «хорошо чувствует себя здесь только одна гувернентка, и фабрика работает для ее удовольствия.

¹ Ibid.

Но это так кажется, она здесь подставное лицо. Главные же, для кого здесь все это делается, это дьявол», — В. Л. Львов-Рогачевский разъясняет читателю: «Действительно ли неведомая, таинственная и мистическая сила создала нелепые противоречия современного капиталистического общества? Неужели имя ей дьявол? Наука давно уже сорвала мистические таинственные покровы с неведомого закона, управляющего буржуазным строем. Все делается не для дьявола, а в интересах господствующих классов, все полно противоречий потому, что форма производства стала общественной, а средства и орудия производства остаются в частных руках, продукт труда присваивается тем, кто не работает и тоскует от пресыщения, а тот, кто работает в поте лица, не имеет зачастую хлеба и умирает с голоду. И в этом виноват не дьявол, а капитализм, который хуже всякого дьявола. Этот «дьявол» не боится ни креста, ни молитвы, и боится только одного: развития сил производства и «восстания рабов», борьбы того класса, который является угнетенным в старом обществе и явится могильщиком его. Выходит, что «ошибку» есть чем исправить, и уже «не так-то страшен чорт, как его малюют», там, где из фабричных труб поднимаются «искорки», там, где горят сердца и пылают новые, радостные мысли о великом счастье»¹.

Наряду с этим относительно пространным отступлением, функционально идентичным с концовкой первого газетного фельетона, здесь, впрочем, делаются уже первые попытки также и по анализу «формы»: «Мы познакомились с содержанием чеховского творчества, хотя далеко не исчерпали всего богатства его, — читаем в рассматриваемой книге. — Теперь мы хотели бы сказать несколько слов о языке художника, о той форме, в которую выливались его произведения, и о тех приемах, которыми он пользовался во время своей работы»². Но, даже не подчеркивая того, что эти изыскания занимают по сравнению с изложением «содержания» количественно мизерное место и вообще рассматриваются совершенно изолированно от тематики, — эти попытки методологически порочны и беспомощны методически.

В. Л. Львов-Рогачевский устанавливает два основных приема творчества Чехова. Первый состоит в импрессионистской фрагментарности: «Один из художественных приемов А. П. Чехова заключался в том, что он абстрагировался от одних черт и подчеркивая другие, обобщая действительность не во всем ее целом, как это делает А. Пушкин или Л. Толстой, а выбирая для обобщения только некоторые черты ее, подобно Н. Гоголю. В этом случае художник, как и ученый, производящий опыт, создает искусственную среду»³. Вторая характерная черта (связанная, добавим кстати от себя, с первой) творчества Чехова — амор-

¹ „Борьба за жизнь. Сборник статей“, СПб. 1907, стр. 87.

² Там же, стр. 77.

³ Там же, стр. 83.

фность его персонажей: «другой прием художника: он создает свои образы для освещения общего фона. У него отдельные фигуры — только штрихи. Иногда сразу не отличишь одну фигуру от другой»¹.

Здесь, разумеется, не место ни для обсуждения по существу этих наблюдений В. Л. Львова-Рогачевского, ни для решения вопроса о том, исчерпывается ли ими анализ поэтики Чехова. Для нашей задачи важно лишь установить теоретическую подоснову, на которой зиждились эти изыскания. Эту же сторону вопроса с достаточной определенностью характеризует употребляемый критиком способ обоснования сделанных им наблюдений. Последние, по этой трактовке, оказываются непосредственным проявлением свойств «натуры» писателя: «Перед нами целый ряд «Воспоминаний», посвященных «памяти А. П. Чехова»... все эти воспоминания... подчеркивают одни и те же черты индивидуальности А. П. Чехова: простоту, правдивость и вдумчивость... Те же авторы говорят о способности А. П. Чехова «вдумываться в человека», «разом понять его суть», «видеть и слышать в человеке, в его лице, голосе и походке то, что было скрыто от других, что не поддавалось, ускользало от глаз среднего наблюдателя»... Такова другая особенность этого удивительно чуткого и восприимчивого человека»².

Эти качества «души» писателя берут якобы верх даже над его рационалистической эстетикой, как это имело, например, место в отношении реализма Чехова: «стремление к реализму вовсе не вытекало из теории искусства, которой придерживался А. П. Чехов. Оно опять-таки являлось совершенно естественным и было в натуре А. Чехова»³. Тем же фактором объясняет В. Л. Львов-Рогачевский, далее, также и тенденциозность творчества Чехова: «Три сестры, только что упомянутые: простота, правдивость и вдумчивость, приводили прежде всего к тому, что А. П. Чехов был чужд всякой тенденциозности, подчеркивания»⁴.

И, словно из верности известному чисто идеалистическому принципу — «le styl c'est l'homme», В. Л. Львов-Рогачевский резюмирует: «Резко проявленная индивидуальность А. П. Чехова, как человека, несомненно наложила яркую печать на его стиль»⁵.

Столь же ущербна и методическая сторона исследования. Уже из вышесказанного должно было стать ясным, что В. Л. Львов-Рогачевским подменяется не только объект исследования, но и самый материал для последнего: наблюдения производятся на основании мемуарных данных. И автором выражается

¹ Там же, стр. 85.

² Там же, стр. 77.

³ Там же, стр. 81.

⁴ Там же, стр. 77—78.

⁵ Там же, стр. 77.

лишь сожаление, что последние нельзя пополнить автентичными высказываниями: «Таковы приемы художника, только намеченные нами. К сожалению, сам художник — этот удивительный мастер формы, «никому не поверял и не обнаруживал своих творческих путей», и авторы воспоминаний принуждены с грустью заявить, что они ничего не знают «не только о тайнах творчества А. П. Чехова, но даже и о внешних приемах его работы. А. П. был до страстности скрытен и молчалив»¹. Следовательно, вместо непосредственного анализа единственно надежного материала — самих художественных текстов, критик привлекает околый, к тому же часто недостоверный источник.

Итак, при непосредственном применении априорно принятых общих положений марксизма к конкретному материалу, В. Л. Львов-Рогачевский выхолащивал его основную сущность — подлинную детерминированность, скатываясь с высот материализма в лоно идеализма.

* * *

Еще менее характерна в смысле методологической эволюции В. Л. Львова-Рогачевского упоминаемая им в приведенном выше перечне отдельная брошюра о Вересаеве. Она не только по имени разбираемого в ней писателя, но и по приемам именно аргументации лишь дублирует первую газетную статью критика. И не даром сам автор заключил изложение формулировкой, в которой совершенно определенно подчеркнул «публицистическое» ограничение пределов темы: «Наша задача была проследить связь творчества В. Вересаева с пережитым десятилетием»².

V.

Не внес ничего нового в критическую систему В. Л. Львова-Рогачевского и следующий большой сборник его статей — «Снова накануне». Мало того: можно даже утверждать, что в этом отношении новая книга знаменует собою как бы шаг назад по сравнению с первой, хотя и вышла она семь лет спустя.

На первый взгляд, способна привлечь внимание здесь лишь статья теоретическая — «Самовдохновенная критика». Она ополчается на литературно-критическое направление Ю. И. Айхенвальда. В противовес этой импрессионистской, «некритической критике», В. Л. Львов-Рогачевский с большим сочувствием отзывался о «научнообразных» литературоведческих методах Г. Лансона и Александра Веселовского. Но в конце концов в критике Айхенвальда он отрицает только ее антисоциальный характер, оставляя, однако, без достаточного опровержения брошенной им марксистской критике упрек в том, что она пользуется художественным произведением лишь как трамплином для внеискусство-

¹ Там же, стр. 90.

² „Девяностые годы и творчество Вересаева“, СПб. 1906, стр. 54.

ведческих рассуждений: «Айхенвальд восстал против критики, которая «по поводу» художественного произведения исповедует тот или иной общественный идеал, но сам он выдвинул только новый вид критики «по поводу», критики антиобщественной, индивидуалистической»¹. Стало быть, эта изначальная формула продолжала в той или иной форме сохранять для В. Л. Львова-Рогачевского свое значение и в эту пору, что особенно сказалось в конкретных статьях рассматриваемого нового сборника. В них критик не только снова оставляет в стороне вопрос о «форме», но точно стремится акцентировать приемы своего первого газетного опыта.

С одной стороны, он возродил типическую черту последнего — фельетонный жанр. Так, например, первая и самая большая статья — «Поэма запустения (И. А. Бунин)» открывается следующей лирической заставкой, едва ли не интимным признанием: «Этой осенью пришлось мне жить в старинной барской усадьбе, доживающей свои дни... я видел, как земля, сад и парк режутся на участки и продаются в разные руки, как на этих участках вырубались старые ели и строятся новые мещанские дома, долину покупают под бакшу, на месте лужка копают пруд... Я много бродил по окрестностям в эти осенние дни, а владелица усадьбы показывала мне погибшие и погибавшие дворянские гнезда.. Как-то вечером попали мы в старинную, заброшенную усадьбу... В этот вечер я с особенной силой почувствовал поэзию Ив. Бунина, этот вечер я запомнил, и настроение этого вечера я теперь невольно вношу в «поэму запустения»². Таким образом, здесь имел место не столько сознательно предпринимаемый и логически-последовательно развиваемый анализ художественного произведения, сколько случайная реминисценция, психологическая «ассоциация по сходству», которая и послужила как бы импульсом к написанию данной статьи о Бунине; такая же манера более приличествует, разумеется, именно импрессионистскому этюду, нежели научному разбору, к каковому стремится подлинно марксистская критика.

Нашел свое повторение в этой книге и второй признак разобранного выше дебюта В. Л. Львова-Рогачевского — агитационная концовка: ср., например, во второй статье о Бунине же: «В черные дни послереволюционной полосы, когда торжествует Вий, мало «выходить» веси и грады, надо нести с собой туда великий и неугасимый огонь энтузиазма, нужна сила духа, которая помогает преодолеть черты ночных призраков и ужасы ночных разговоров. Эту силу духа несут в себе те, кто слил свои заветные стремления с движением демократии. Им не страшна косность окружающего»³.

¹ «Снова накануне. Сборник критических статей и заметок», М. 1913, стр. 141.

² Там же, стр. 3—4.

³ Там же, стр. 28.

Напротив, В. Л. Львов-Рогачевский в приводившемся перечне «этапов в своей работе» не упомянул почему-то о другой книге, которая, между тем, является в этом отношении именно наиболее показательной; впрочем, он сделал это, хотя и в иной связи, в другом месте того же предисловия¹: нами имеется в виду книга о Леониде Андрееве — «Две правды».

Нет необходимости, конечно, вновь подчеркивать, что и в этой работе внимание критика увлечено по преимуществу вопросами тематическими, освещаемыми во все том же внелитературоведческом аспекте. Здесь встречаются «причинности» даже еще более курьезные, нежели вышеотмеченные, — вроде, например, утверждения, что смерть первой жены Леонида Андреева пагубно отразилась на истории русской литературы, так как писатель утратил в покойной советника и ценителя своего творчества...².

Но одно качество выгодно отличает данную книгу от предыдущих работ В. Л. Львова-Рогачевского — именно постановка проблемы андреевской «формы». И это произошло здесь отнюдь не потому, чтобы данному вопросу было бы уделено больше места: в объемистой книге этому также посвящена одна лишь специальная глава — «Как работает Леонид Андреев». Причина удачи кроется в большей подчас методологической органичности анализа поэтики Леонида Андреева — в стремлении (хотя тоже и не очень четком) ее социологизировать, в установлении более тесной связи между «содержанием» и «формой» произведений писателя. В качестве иллюстрации достаточно привести одну-две цитаты из рассматриваемой книги: «Об импрессионизме Леонида Андреева, — читаем в одном месте, — много уже писали. Это свойство таланта большинства современных художников говорит о стиле эпохи, вернее — о новом восприятии мира, об усилившейся «остроте ощущений». Деревенскую неподвижность и тишину, с ее медленностью и однообразием ритмов, сменили гулы и грохоты города, с его нервной взвинченностью, с его калейдоскопом впечатлений, с его лихорадкой, безумной сменой настроений, приливов и отливов... Усиление предмета впечатления, погоня за потрясающей новизной, гиперболизм — любимые приемы современных художников, стремящихся сильнее раздражать нервы». Или — в другом месте: «Две правды приводят к двум стилям — к смешению натуры и фантастики, водевиля и трагедии»³.

И хотя, конечно, с известными ограничениями, но все же без полного опровержения можно принять утверждение В. Л. Львова-Рогачевского по поводу обозреваемой книги: «В своей работе

¹ „Новейшая русская литература“ стр. 4.

² „Две правды. Книга о Леониде Андрееве“, СПб, 1914, стр. 71.

³ Там же, стр. 186—187; 204.

по литературе я стремлюсь к изучению и формы и содержания. Этот путь с и н т е з а был намечен мною в моей «Книге о Леониде Андрееве»¹.

VII

Отметить эти в той или иной мере плодотворные попытки тем более важно, что в дальнейших своих работах в данном направлении В. Л. Львов-Рогачевский не только не совершенствовался, но, наоборот, лишь с новой стороны подвергал искажению марксистскую постановку этих вопросов.

Так, в одной из позднейших своих книг — в седьмом издании «Новейшей русской литературы» — В. Л. Львов-Рогачевский сперва в общем правильно декларирует по этому поводу: «Марксистский метод помогает осознать и оценить идеологические настроения художника, связанного с классом. Но марксистский метод помогает идти в самую мастерскую творца, помогает выяснить основу его вкусов, стиля, языка, настроений. В борьбе классов и ученые и художники говорят также и свое слово, своим оружием помогая иногда невольно этой борьбе. В этом слове слиты в о д н о ц е л о е и форма и содержание; поскольку это слово художественно, оно подчиняется законам искусства. Композиция, сюжет, тематика, синтаксис, лексика»², — вот ряд объектов, не могущих быть игнорируемыми в марксистском исследовании.

Далее, В. Л. Львов-Рогачевский вполне справедливо подвергает критике существующие отступления от указанного надлежащего пути: «Формальная школа знает только анализ приема. Она забывает, что у писателей не только приемы, но и цели. Публицистическая критика знает только цели и не хочет видеть приемов, посредством которых оформлен смысл художника»³.

Однако те положительные предложения, которые критик выставляет взамен им опровергаемых, в свою очередь, являются не меньшим отступлением от марксизма. Ибо они сводятся к явно эклектическому примирению этих двух отрицаемых критических направлений путем механического их соединения: «при занятиях по литературе мы должны сочетать марксистский метод с достижениями формальной школы»⁴.

Следовательно, вопреки марксистскому положению об органическом единстве «содержания» и «формы», анализ второй, по мнению В. Л. Львова-Рогачевского, является только «предварительной, специальной черновой работой», литературовед-марксист должен ограничиваться лишь «объяснением», «используя данные, добытые специалистами»⁵, т. е. формалистами.

¹ «Новейшая русская литература», стр. 4.

² Там же, стр. 8—9.

³ Там же, стр. 3—4.

⁴ Там же, стр. 3.

⁵ Там же, стр. 8—9.

Правда, В. Л. Львов-Рогачевский тотчас же спешит оговориться, что «применяя марксистский метод к изучению и формы и содержания и пользуясь, как материалом, достижениями формальной школы, вовсе не должно перепевать Эйхенбаума, как это делает Г. Горбачев в своей книге «Очерки современной литературы», особенно в главе о Владимире Маяковском, «перефасонивая» книгу Эйхенбаума «Анна Ахматова».

Однако обреченность самого «сочетания» приводит к тому, что даже при теоретическом осознании этой ошибки, на практике такой исследователь неизбежно занимается не чем иным, как лишь подобными «перепевами». Наглядное тому доказательство заключено в последней крупной работе самого же В. Л. Львова-Рогачевского — в его книге о Толстом: в отделе о толстовской поэтике она является именно «перефасониванием книги Эйхенбаума» — «Молодой Толстой»¹.

Таким образом, историко-материалистический монизм в данном случае подменяется эклектизмом.

VIII

Рассмотренными выше работами литературная продукция В. Л. Львова-Рогачевского количественно далеко не исчерпывается. В течение тридцатилетней его деятельности им напечатано было еще множество статей в различных журналах, временных изданиях и сборниках — преимущественно о разных иностранных и русских писателях XIX и, главным образом, XX вв. (впрочем, из этих статей именно нередко и составлялись потом автором отдельные сборники). Отсылая заинтересующегося читателя к специальному печатному перечню работ В. Л. Львова-Рогачевского², здесь уместно отметить еще лишь следующие его книги, посвященные вопросам литературы: объемистую книгу, озаглавленную «Русско-еврейская литература», вышедшую в 1922 году³, за год до этого изданные две брошюры — «Поэт-пророк. Памяти А. А. Блока»⁴ и «Имажинисты и их образноносцы»⁵ да еще новую книжку о Леониде Андрееве⁶. К этим изданиям тесно примыкают также учебно-вспомогательные историко-литературные пособия, составленные В. Л. Львовым-Рогачевским, — как-то: «Книга для чтения по истории новейшей русской литературы. Рабоче-крестьянское творчество за 30 лет. Поэзия, беллетристика,

¹ «От усадьбы к избе. Лев Толстой. 1828—1928». Изд. «Федерация». М. 1928; ср. особенно гл. VII — «В мастерской Толстого в 52—62 годы».

² Р. Мандельштам. «Перечень литературных работ В. Л. Львова-Рогачевского» («Современник», 1925 г., № 1, стр. 345—351).

³ С вводной статьей Б. Горева. Гиз. М. 1922.

⁴ «К-во писателей». М. 1921.

⁵ О Есенине, Кусикове и Мариенгофе. М. 1921.

⁶ Критический очерк, с приложением хронологической канвы и библиографического указателя. М. 1923.

манифесты, документы, критика, литературная жизнь»¹ или — «А. П. Чехов в воспоминаниях его современников и его письмах»². Наконец из-под пера В. Л. Львова-Рогачевского вышел ряд работ чисто публицистических и историко-политических, — как, например, еще в 1926 году появившаяся книга «Печать и цензура»³ и целый поток их в 1917 году: книги — «Социалисты о текущем моменте. Материалы Великой революции 1917 г.»⁴ и «Гонители еврейского народа в России. Исторический очерк»⁵ и брошюры — «Почему не нужны цари?»⁶ и «Рюриковичи, Захарьины-Романовы, Гольштинские»⁷.

Однако нас в данном случае могут интересовать, понятно, лишь литературоведческие работы В. Л. Львова-Рогачевского. Среди них же только что дополнительно перечисленные издания еще менее способны удовлетворить в методологическом отношении, нежели обозренные выше более или менее подробно основные книги критика, — не даром сам автор назвал их «этапами» своей литературно-критической деятельности. Таким образом, они являются необходимым и достаточным материалом для установления ее «социологического эквивалента».

Последний вполне отчетливо определяется следующими строками вересаевской автобиографии, весьма сочувственно цитируемыми В. Л. Львовым-Рогачевским в одной из позднейших его книг — «Очерки пролетарской литературы»: «Общественное настроение было теперь (в 90-е гг. — С. Б.) совсем другое, чем в 80-е годы. Пришли новые люди, бодрые и верящие. Отказавшись от надежды на крестьянство, они указали на быстро растущую и организующуюся силу в лице рабочего, приветствовали капитализм, создавший условия для развития этой новой силы. Кипела подпольная работа, велась широкая агитация на фабриках и заводах, велись кружковые занятия с рабочими... Летом 1896 г. вспыхнула знаменитая июньская стачка ткачей, поразившая всех своей многочисленностью, выдержанностью и организованностью. Многих, кого не убеждала теория, убедила она, меня в том числе. Почуялась огромная прочная новая сила, уверенно вступающая на арену русской истории»⁸.

В. Л. Львов-Рогачевский со своей стороны всецело подтверждает эти воспоминания: «То, что говорил Вересаев в своей автобиографии, могли бы сказать многие из поколения марксистов, выступивших в общественной жизни в конце 90-х

¹ Изд. „Прибой“. Л. 1924.

² Изд. „В. В. Думнова“. М. 1923.

³ К-во „Труд и знание“. М. 1906.

⁴ Соц.-дем. изд. „Дело“. М. 1917.

⁵ Изд. Сов. Раб. Деп. М. 1917.

⁶ Соц.-дем. изд. „Дело“. М. 1917.

⁷ То же изд.

⁸ Указ. соч., стр. 12.

годов под знаком знаменитой стачки ткачей 1896 г., когда началась тяга революционной интеллигенции в рабочие массы»¹.

И приведя затем ряд аналогичных же признаний деятелей этой эпохи—Яковлева-Богучарского, Кранихфельда, Дивильковского, В. Л. Львов-Рогачевский заключает о себе лично: «то же самое и я мог бы сказать о себе»².

Действительно, после участия В. Л. Львова-Рогачевского на Казанской площади 4 марта 1897 года, он на три дня был заключен в «Кресты»; в 1898—99 г. находился в рядах «Союза борьбы за освобождение рабочего класса»; с 1900 г. работал в комитете РСДРП в Харькове, где подвергся обыску и новому аресту; в «июльские дни» 1903 года выступал с речами в киевских ж.-д. мастерских; в январе 1904 года был арестован; в 1905 году работал в качестве агитатора и принимал участие в боях на баррикадах; был отправлен делегатом на петербургскую конференцию; наконец был опять арестован, находился в доме предварительного заключения, после чего был выслан за границу, где пробыл вплоть до февральской революции. С другой стороны, из пяти статей рассмотренного выше сборника «Борьба за жизнь» три носят следующие памятные «локальные» даты: уже упоминавшееся: «Бездорожье» помечено — «Архангельск, 1904—1905 г.»; «Мертвое царство» (о Л. Андрееве) — «Киев. Лукьяновка. 1904»; «Общественная пирамида» (о XIII сборнике «Знамя») — «1906 г. Предварилка».

Таково было начало пути (по выражению самого В. Л. Львова-Рогачевского) «интеллигентной мелко-буржуазной молодежи, шагнувшей за «отеческий порог» и покинувшей мещанский уклад, перешедшей на точку зрения пролетариата и захваченной марксизмом»³. В дальнейшем, однако, не все пошло прямым путем, предначертанным этим первым импульсом: одни направились в противоположную сторону, другие лишь уклонились в различные околицы, иные останавливались на полпути. В. Л. Львов-Рогачевский очутился среди «отставших».

Вот почему и критика его застыла на эмбриональной стадии.

В далеком прошлом, в раннюю пору развития марксистской критики статьи В. Л. Львова-Рогачевского не могли не приносить известной пользы, внося и свою лепту в пропаганду идей марксизма. Но бывшее значение это все более и более ослабевало по мере дальнейшего роста историко-материалистической критики.

¹ Там же.

² Там же.

³ Там же, стр. 13.

Н. ТАТАРИНОВА О ДОБРОЛЮБОВЕ

(Неизданные воспоминания)

I

Добролюбову двадцать лет. Он еще не кончил института. Ему приходится бегать по грошовым урокам, так как он опора огромной семьи: у него на плечах три сестры и два брата, круглые сироты, которым он посылает в провинцию почти все свои деньги. Правда, в этом году ему легче, так как в журнале «Современник» уже появились его первые опыты, и он получил кое-какой гонорар, но уроки все еще продолжают служить для него одним из главных источников заработка.

В январе 1857 года ему предложили новый урок: на Моховой улице, в семье богатого симбирского помещика Татаринова. У этого помещика есть дочь, молодая девушка, Наташа. Помещик хочет, чтобы она изучала словесность, и один из профессоров института отрекомендовал ему студента Добролюбова.

Студент Добролюбов был так одинок, так измучен каторжным трудом, так не избалован человеческой лаской, что это приглашение к Татариновым глубоко взволновало его:

«Что, если она хорошенькая и умная девушка! — писал он у себя в дневнике. — Что, если это доброе и радушное семейство? В теперешнем своем настроении я рад всякой живой душе, которой мог бы говорить о своих душевных тревогах... Чувства мои рвутся с страшной силой. И что, если я встречу сочувствие? С трепетом, но с сладким трепетом и ожиданием еду сегодня к Татариновым. Теоретически — я боюсь, что она очень хороша и завлечет меня; но в глубине души — мне ужасно хочется, чтобы это было именно так, и я очень опасюсь, что она дурна и глупа, так что мои надежды и опасения лопнут при первом взгляде на нее...»

10 января происходил первый урок. «Признаюсь, — пишет в дневнике Добролюбов, — я неприятно удивлен был, встретив вместо ожидаемой взрослой девушки, дитя, с волосами à l'enfant, неловкое, застенчивое, краснеющее и прячущее голову между своими руками, при каждом слове. Я стал с нею

говорить что-то, она выражается не очень бойко. Я начал свою лекцию и целый час, даже больше, толковал о развитии русской литературы с древних времен до последних. По временам обращался я к ней с вопросами и заметил, что она знает кое-что, довольно смыслена, но не отличается большой памятью».

На дальнейших страницах своего дневника Добролюбов не раз упоминает Наташу Татаринову, но ему в голову не приходило тогда, что и она будет писать о нем. Он и не подозревал, что у этой застенчивой девочки большой литературный талант, что она — с зоркостью подростка — жадно впитывает в себя его образ, чтобы впоследствии воспроизвести его на страницах своих мемуаров.

Эти мемуары теперь перед нами. Жаль, что они до сих пор почти никому не известны. Для биографов знаменитого критика — это драгоценный материал. Нужно сознаться, что в представлении читателей образ Добролюбова до сих пор слишком бесплотен и почти отвлечен.

Чему же учил он пятнадцатилетнюю помещичью дочку?

О, конечно, он был не столько учитель, сколько пропагандист, агитатор. Всюду, где было возможно, он пользовался своими уроками для антирелигиозной и социалистической проповеди. Не даром он записал в тогдашнем своем дневнике, что воспитание именно к тому и должно быть направлено, «чтобы разрушать авторитеты в душе ребенка», — авторитеты церкви и самодержавного строя. Когда отец Наташи, либеральный помещик, еще перед началом уроков объявил ему, что во время занятий он может «не стесняться ни православием, ни монархизмом», то есть вести свою пропаганду открыто, Добролюбов повеселел и сказал:

— В таком случае занятия с вашей дочерью будут для меня истинным наслаждением.

Ибо для Добролюбова, покуда он не сделался журнальным трибуном, это и вправду было наслаждением — проповедывать на всех перекрестках те новые истины, до которых он тогда страдался. Кому только он ни проповедывал их! Даже толстому архиерею Феофилу доказывал, что в наших церковных делах царит «пренебрежение к личности», «произвол», «официальная формальность», даже князькам Куракиным внушал демократические принципы и хлопотал, чтобы им преподавали историю в духе социалистических идей.

Всякий тогдашний его разговор с окружающими естественно переходил в агитационную речь. Из его дневника мы знаем, что, зайдя к какому-то Решеткину, он стал толковать ему о неправильном распределении богатств, а от Преображенского, молодого поэта, потребовал, чтобы тот стал в «ближайшее соприкосновение с жизнью», причем, для разрешения предрассудков поэта, дал ему читать Чернышевского. Семинаристу Ми-

трофану Лебедеву он еще в 1855 году читал свои дерзкие вирши, обращенные к Александру второму:

Не забудь родной литературы
Освободить из-под цепей цензуры

И Митрофан, конечно, сперва ужасался резкостью этих стихов, но вскоре и сам попросил Добролюбова «развивать» его в том же духе и впредь.

II

С такими же агитационными целями подошел Добролюбов к своей ученице, Наташе Татариновой.

Читая ей лекцию о русских народных песнях, он воспользовался этими песнями, чтобы отметить рабское положение русской женщины, грубость и неприглядность семейных отношений в России.

Его лекция о Домострое имела, несомненно, такой же социальный характер.

Перейдя к более поздней эпохе и давая характеристики отдельных писателей, он не жалел черных красок для изображения идеологов самодержавного строя. Он бранил Карамзина за то, что, путешествуя по Франции в разгар революции, тот восхищался французской природой и старинными памятниками, а к великой революции отнесся с сентиментальным презрением. Жуковского порицал он за «Боже царя храни» и за «Певца в стране русских воинов». Едко высмеивал лирику Фета, оттого что Фет был ретроград и крепостник. Зато всячески расхваливал запрещенные стихи Полежаева и демократическую поэзию Некрасова.

Нельзя было сказать, чтобы семена его проповеди упали на благодарную почву, потому что, хотя Наташа Татаринова была девочка смышленная и очень способная, она всеми корнями выросла в праздную дворянскую жизнь. Ее мать, Софья Николаевна, избалованная и недалекая женщина, а также все ее бесчисленные тетушки держали ее в кругу пошлых и мелочных интересов. Пафос Добролюбова был ей чужд совершенно. Правда, с самого раннего детства она усвоила себе под отцовским влиянием кое-какие либеральные взгляды, но то был либерализм дворянский, «тургеневский», весьма далекий от революционно-демократических идей Добролюбова.

Вообще на первых порах Добролюбов чувствовал себя у Татариновых не слишком хорошо, и занятия с Наташей были ему в тягость. Через неделю после начала уроков он записал у себя в дневнике:

«Между мной и девочкой устанавливаются даже какие-то враждебные отношения, как между учителем и учеником. До сих пор этого со мной не бывало. Мне кажется почему-то, что

и мной не совсем довольны. Ну, да чорт с ними! Буду делать по-своему, не стесняясь, потому что нужды в них никакой не имею».

В этом восклицании — весь Добролюбов. Он дает урок не ради заработка, а для того, чтобы «делать по-своему», то есть, чтобы внушать ученице свои излюбленные «социальные идеи», а если ее родители недовольны его пропагандой, то «чорт с ними», он не желает отказываться от своей агитации ради кого бы то ни было.

Впрочем отказываться ему не пришлось. Через три дня он записывает:

«Сегодня мне показалось на уроке у Татаринова, что ко мне несколько расположены... Решившись действовать по-своему, я как-то более в своей тарелке, более развязен и положителен в своих замечаниях и способе занятий, нежели я сам ожидал...»

Прошла еще неделя, и Добролюбов с удивлением отметил у себя в дневнике, что его ученица совсем не такая, какую показала вначале, а гораздо умнее, талантливее.

«Пятнадцатилетний, наивный, но очень умный и развитый ребенок... Так все в ней ребячески-спокойно, благонравно, что в настоящем моем душевном настроении — я готов это спокойствие принять за тупость. А она не только не тупа, но даже очень остроумна. Это видно из того, как она пишет».

У Наташи Татариновой действительно был литературный талант, который впоследствии сказался в ее мемуарах. Ум у нее был насмешливый, язык живописный и бойкий. Двумя-тремя словами, как настоящий художник, она умела изобразить человека, особенно, если этот человек был дрянной и смешной. Недаром Добролюбов называл ее «женский Щедрин». Странно, что впоследствии она не сделалась известной писательницей.

Я только что прочел ее воспоминания, написанные ею на старости лет: огромная рукопись, целых восемь томов — и ни одной тусклой страницы! О ком бы она ни писала — о цензоре Бекетове, о графе Мусине-Пушкине, о Добролюбове, Островском, Тургеневе, Писемском, или о каком-нибудь дураке-губернаторе — все так и сверкает у нее под пером. К сожалению, слишком много страниц — и наиболее ярких — посвящено ею всяким тетушкам, кузинам, кузенам, их любовным и марьяжным делам, но зато есть любопытнейшие главы о первой постановке «Грозы», о гарибальдийской Италии, об убийстве Александра второго.

И еще одно достоинство воспоминаний Татариновой: они правдивы почти в каждой строке. Я проверял по другим материалам ее воспоминания о Тургеневе и был поражен, до какой степени точна ее память. То, что записала она о Добролюбове, почти полностью подтверждается его дневником. Это — досто-

инство редкое, так как обычно, чем ярче мемуары, тем больше в них отклонений от истины.

И было у Наташи Татариновой тонкое понимание людей: прочтите, например, ту страницу, где она изображает другого своего учителя, Щеглова. Этот Щеглов, товарищ Добролюбова по институту, тоже был пропагандист-агитатор: он восхвалял перед ней революцию и, казалось, звал ее на баррикады. Но она своим полудетским инстинктом уловила в его речах что-то мертвое, лживое, непохожее на речи Добролюбова, и — посмеялась над ним. Ее чутье не обмануло ее: Щеглов был самовлюбленный, узколобый фразер, который вскоре, с наступлением реакции, отрекся от всяких бунтарских идей и сделался одним из столпов черносотенства. Позднее, в семидесятых и восьмидесятых годах, он напечатал двухтомную книгу «История социальных систем», где называл революционных бойцов «provokatorami razvrata», вслед за «преосвященнейшим» архиепископом Амвросием, громил Чернышевского, Некрасова, Решетникова и даже Краевского. Его ренегатское бесстыдство дошло до того, что он утверждал в своей книге, будто «бедственное положение» тогдашних рабочих есть легенда, сочиненная смутьянами!

В 1857 году Добролюбов уже относился к Щеглову враждебно. Правда, Щеглов в свое время помог Добролюбову выбиться на путь радикализма и порвать последние связи с теми монархическими и религиозными принципами, которые были внушены ему семейной традицией, но с тех пор прошло более трех лет, и за это время Добролюбов шагнул далеко вперед, а его учитель остался на прежнем месте, повторяя все те же дешевые революционные фразы. Отсюда их вражда и разрыв.

«— Я не знаю-с, — говорил Добролюбову его новый друг Николай Чернышевский, — Щеглов, может быть, очень хороший человек, приятель ваш и все... Но мне кажется, что он как будто мало развит... Он похож на бойкого гимназиста, и как гимназист он очень замечателен... (но) ведь он совсем не то, что вы... Он как-то довольно узко смотрит...»

Пыпин, познакомившись с Щегловым, тоже не дал высокой цены его революционному пафосу:

— Из Щеглова, кажется, ничего не выйдет, потому что он только и умеет, что Ваньку ругать.

«Ванька» — это Давыдов, директор того института, где воспитывались Добролюбов и Щеглов.

III

Из Наташиных записок (а также из дневника Добролюбова) мы знаем, что Добролюбов с уважением относился к ее отцу, Александру Николаевичу Татарину. Татарин был человек либеральный и пылкий: в 1855 году он вступил в единобор-

ство с симбирским губернатором Бибиковым, и за это был сослан в одну из своих деревень, как «опасный вольнодумец и крикун». Эта ссылка дала ему славу прогрессиста и, когда стали готовиться к «освобождению» крестьян, его избрали в губернский комитет по крестьянскому делу, а потом пригласили в столицу участвовать в работах знаменитой «Редакционной комиссии» (1859).

Здесь он сблизился с такими деятелями «эпохи великих реформ», как Николай Милютин, Юрий Самарин, князь Черкасский, К. Д. Кавелин и др. В конце пятидесятых годов у него, на Моховой, образовалось нечто вроде литературно-политического салона либеральной дворянской партии, и в этом салоне изредка бывал Добролюбов, — уже не как «домашний учитель», а как публицист «Современника».

Нельзя сказать, чтобы здесь он чувствовал себя среди своих: к тому времени, к 1859 году, он был уже демократ, революционер и социалист, и никакие мелкие «протесты», которыми тешили себя либералы, уже не удовлетворяли его: он жаждал другого протеста — против всего общественного строя. К тому времени он стал хорошо понимать, что салон Татаринова есть для него вражеский стан, ибо уже позади осталось то наивное время, когда он благоговел перед Герценом и упивался речами Щеглова. Теперь всякие либеральные фразы и позы казались ему тошнотворною ложью.

С иронической улыбкой, застывшей на его мертвенно-бледном, широком и неподвижном лице, он внимательно и спокойно, словно откуда-то сверху, разглядывал всех говоривших, почти не принимая участия в их разговорах и спорах. Конечно, в это чужое общество влекли его не личные симпатии: он ходил туда лишь для того, чтобы почерпнуть там наиболее достоверные сведения о волновавшей его крестьянской реформе. Татаринов и другие члены Редакционной комиссии могли сообщить ему по этому поводу не слухи, не сплетни, которым и тогда кишел Петербург, а самые точные факты.

Найденная мною рукопись никогда не была напечатана полностью; лишь некоторые отрывки из нее появились в одном номере провинциальной газеты лет 35 тому назад — и, конечно, прошли незамеченными. В этих отрывках было несколько очень странных ошибок, которые отсутствуют в рукописи: там, например, говорилось, что Добролюбова отрекомендовал Татаринову известный публицист Кавелин, между тем мы знаем из дневника Добролюбова, что то была рекомендация профессора Благовещенского. Кое-что из газетного текста было изъято цензурой (напр., об уроках Щеглова), но было кое-что и такое, чего мы не нашли в нашей рукописи. Эти добавления относятся главным образом к той «пропаганде», которую вел

Добролюбов, занимаясь с Наташей историей русской словесности.

Оказывается, что Наташа до старости лет сохранила свои детские тетради, исправленные рукой Добролюбова, где были довольно подробно записаны лекции, которые читал он ей тогда. Эти лекции она воспроизвела в своей затерянной газетной статейке, не включив их почему-то в свои мемуары. Из этой-то статейки, а равно из дневника самого Добролюбова, мы и заимствуем те сведения о его занятиях с Наташей, которые приводятся выше.

Статьейка подписана «Н. Островская», и даже С. Венгеров, печатая дневник Добролюбова, не догадался, что эта «Н. Островская» есть та самая «Наташа Татаринова», о которой Добролюбов говорит в дневнике. Провинциальная газета, где воспроизводились отрывки ее мемуаров, посвященных Н. А. Добролюбову, — «Волжский вестник» 1893 года (№ 296).

В нашей мемуарной литературе Н. А. Островская известна своими обширными воспоминаниями о Тургеневе, который был ее любимейшим писателем («Тургеневский сборник», под редакцией Н. К. Пиксанова).

Печатаемые здесь записки Островской-Татариновой о Добролюбове извлечены из третьего и пятого томов ее мемуаров. Эти мемуары дошли до нас в шести хорошо переплетенных тетрадах, из которых три написаны на ремингтоне, а три — крупным, разгонистым, отчетливым почерком.

В третьей тетради — 380 страниц. В пятой — 440. В обеих тетрадах Добролюбову посвящена едва ли двадцатая часть всего текста.

В пятой тетради описана встреча Добролюбова с цензором Бекетовым. Эта встреча относится к весьма важным общественно-литературным событиям. Добролюбов, в своей статье о «Накануне» Тургенева, истолковал «Накануне», как своего рода призыв к революции, что, конечно, не могло не испугать цензора этой статьи. Цензор показал ее Тургеневу, и Тургенев тоже испугался:

«Кроме неприятностей (эта статья) ничего мне наделать не может», — писал он Некрасову, прося его не печатать статьи Добролюбова.

Но Некрасов не исполнил его просьбы и напечатал статью (из которой цензор, вопреки показаниям Татариновой, все же изъял наиболее резкие строки); это ускорило неизбежный разрыв «Современника», как органа молодых разночинцев, с Тургеневым и другими представителями дворянской словесности. (См. об этом в «Воспоминаниях» Авдотьи Панаевой и П. М. Ковалевского, а также в книге В. Евгеньева-Максимова «Некрасов и его современники», М. 1930, стр. 136.)

К. Чуковский

ЗАПИСКИ НАТАЛЬИ ТАТАРИНОВОЙ

I

— Нашел я тебе хорошего учителя словесности, — сказал папаша, — Добролюбова. Надеюсь, что хоть он приохотит тебя к занятиям. Ты ведь имеешь о нем понятие?

Добролюбов был еще тогда студентом Педагогического института, но уж писал в «Современнике» и становился известным.

После обеда, в сумерки, мамаша лежала на диване у печки в моей комнате. Я стояла около нее и с чем-то приставала. «Отстань, глупости, надоела...» — отвечала она мне, но уж таким тоном, что вот-вот, сейчас уступит. Дверь отворилась, и вошел довольно высокий, худой молодой человек с впалой грудью, с узкими плечами. — Это — Добролюбов, — сообразила я.

— Извините, — сказал он, — я, кажется, вам помешал.

— А? Кто это? — спросила мамаша. — Может быть, часы мои вперед...

Мамаша опомнилась от полудремоты, встала, прошептала:

— Allumez les chandelles (зажгите свечи).

Мамаша вышла из комнаты. Через несколько минут она воротилась приглаженная и прибранная. Степан нес за ней столик, свечку и рабочий ящик. Она уселась оберегать меня от молодого учителя. Я поставила свечи на классный стол и уселась. Добролюбов подошел к столу своей неслышной походкой и сел против меня.

«Какой он нехороший, — подумала я. — Нос — хуже моего, такой толстый и мягкий, вот уж «удобноседаемый мышами», как говорит дядя, Александр Бекетов. И губы толстые, совсем без изгибов, точно два круглых кусочка мяса, и лицо такое серо-зеленое, волосы жидкие, прямые».

Добролюбов подумал немножко, посмотрел на меня через очки и заговорил. «Как он смотрит, — подумала я, — на молодого не похож». Когда я теперь припоминаю выражение его взгляда, я нахожу, что это замечание было довольно верно. Его небольшие, не помню — серые, или карие, глаза смотрели совершенно спокойно, как редко смотрят глаза у молодых людей.

— Мы с вами будем заниматься словесностью, — сказал он, — вы, вероятно, уже имеете некоторое понятие о русских писателях?

У меня по обыкновению язык прилип к гортани от робости.

— Да... — прошептала я.

— Каких же писателей вы читали?

Я молчала.

— Может быть, вы читали что-нибудь из Пушкина, Лермонтова, Гоголя?

— Да...

— Что же именно?

— Все...

— Вот как! Который же из них вам больше нравится? Я молчала.

— Пушкин, например, вам нравится?

— Да...

— Что же именно из его сочинений вам больше нравится, поэмы ли, проза ли, лирические ли стихотворения?

Я упорно молчала, потупя глаза в землю. Мамаша давно уже волновалась. Наконец она не выдержала: «Скажи же что-нибудь». Я окончательно пропала и уж не была в состоянии произнести ни одного звука. В таком роде продолжался весь урок. Добролюбов должно быть совсем не знал до того времени молоденьких девочек, по крайней мере до такой степени застенчивых девочек, — он смотрел на меня с некоторым удивлением и, казалось, не мог понять, отчего я не хочу говорить. Когда он ушел, мамаша, конечно, накинулась на меня: «Как тебе не стыдно молчать, как истукан? Он, я думаю, тебя за дуру принял! Ты уж не маленькая! Я за тебя краснела!»

Хотя я в разное время училась у Добролюбова две зимы с половиной, но немного могу рассказать о нем. Первый год относилась я к нему совершенно по-детски, только бы написать и прочесть все заданное, чтобы он отцу не пожаловался. Конфузилась я его больше других учителей, — он меня запугал новой для меня манерой учить. Первое время урок наш начинался таким образом: «Вы прочитали, что я вас просил?» — «Прочитала». — «Не можете ли вы мне сказать, на какие мысли вас это навело?» Я молчу. Он подождет, подождет, сделает вопрос, другой, я отвечу — да, да, нет. После нескольких неудачных попыток, он перестал меня допрашивать, а стал сам объяснять, и к следующему уроку велит написать, что он говорил: «Если найдете возможным, прибавьте, что вы сами об этом думаете».

— Я не буду вам толковать о художественных красотах и т. п., — говорил он, — обо всем этом и без меня вы будете много слышать и читать. Я постараюсь выяснить, какая сторона жизни выразилась в таком произведении, какие мысли высказал такой-то писатель, были ли вообще у него какие-нибудь мысли.

Он, бывало, ни за что не скажет: «талант, гений, поэт», а непременно: «способность, очень большая способность, то, что называют поэтом». Ко многим авторам, ко многому, о чем до сих пор я слышала только похвалы, он относился насмешливо. Я слушала внимательно, записывала к следующему уроку его

слова, и даже иногда решалась прибавлять своего, и острить по его примеру.

— Странно, — говорил он, — по тому, что вы пишете, видно, что вы многое понимаете. Отчего же вы высказываться стесняетесь? Я не могу по себе судить, я никогда не был застенчив, но, говорят, застенчивость происходит от самолюбия. — «Вы к тому-то отнеслись слишком строго, — замечал он иногда, — то, что теперь кажется смешным, в свое время имело известное значение. Может быть, я несколько виноват в вашем ироническом взгляде на вещи», — и усмехнулся.

Папаша иногда приходил во время урока.

— Послушайте, Николай Александрович, — говорил он, — вы что-то говорите с ней, как с взрослой. Понимает ли она вас?

— Вот посмотрите, что Наталья Александровна написала; вы увидите, что я объясняю достаточно ясно.

— Да, недурно, — только орфографические ошибки есть.

— Я уж советовал повторить грамматику.

— И как намазано! Вы бы заставили ее переписывать, если скверно написано.

— У меня у самого дурная рука, я не имею права требовать от других каллиграфии.

— Я вижу, что вы считаете ее большой девицей. Она совсем девчонка. Обращайтесь с ней, как с девчонкой, лучше будет.

* * *

По окончании урока папаша скажет: «Куда же вы? Останьтесь чай пить. Мы с вами потолкуем». Я не слушала тогда, о чем они толковали. Помню только, что отец горячился по обыкновению, а Добролюбов сидел смирно, попивал чай, возражал тихим ровным голосом и спокойно взглядывал из-за своих очков. Дольше восьми часов он никогда не оставался в ту первую зиму: «Ведь я еще ребенком считаюсь, — объяснял он со своей усмешкой, — в девять часов я обязан быть в институте, а туда идти далеко».

— С вами, — говорил ему отец, — хоть я и часто не согласен, но могу спорить. Вы со своей точки зрения доказываете логически, а вот с вашим товарищем, Щегловым, я решительно не могу говорить, — он меня из себя выводит.

Добролюбов засмеялся.

Щеглов, также студент Педагогического института, давал мне уроки истории и географии. Его рекомендовал нам Добролюбов. Оригинальные были эти уроки. Географией мы с ним занимались кое-как, изредка — она его не интересовала. Он налегал на историю, но также по-своему: древнюю, среднюю, новую, до революции, мы пролетели на рысях, а на революции засели. Я, по лени и зная его снисходительность, уроков почти не учила.

Он спросит меня наскоро, подскажет, что я не знаю, и — скорее за проповедь: «Какая прекрасная эпоха! Какие то были люди! Какие характеры! Какие широкие взгляды!» У меня был учебник Смарагдова, — он всю главу о революции перечиркал. Где стояло: «ужасные преступления», «эти звери», он зачеркивал и надписывал: «ожесточение после долгого гнета», «люди, увлеченные до крайности, но последовательные и честные со своей точки зрения». Два урока сряду доказывал он мне, что Робеспьер был фанатик, а не кровожадный злодей. Сидел он со мной не полтора часа по условию, а два, три. Степан раз пять приходил звать чай кушать. Наконец папаша закричит из столовой: «Дмитрий Федорович, будет вам! Идите чай пить». Он вскочит: «Ах! Извините! Я вас задержал!»

За чаем он непременно затеет спор с отцом, большей частью о коммунизме. Он был ярый коммунист¹. Папаша, бывало, кричит на него так, что чашки прыгают:

— Да, помилуйте! То, о чем вы говорите, было говорено, переговорено и опровергнуто!.. Ведь это совершенный вздор!.. Как вы не понимаете того, что ясно, как день?!.. Я не буду больше с вами спорить, — никакого терпения нет!

— Нет, Александр Николаевич, мне хочется вам доказать... Раз папаша хватил:

— Прекратите, сделайте милость, этот разговор. У меня был дурак родственник, который мне и без того надоел подобной чепухой.

Мамаша пришла в ужас:

— Александр! Как тебе не стыдно!

Щеглов добродушно засмеялся, и опять заспорил, и отец опять закричал.

* * *

[1859 год] Вечер. У нас в гостиной и зале зажжены стенные лампы, приготовлены карточные столы, мамаша надела чепец, — у нас по четвергам назначенные дни, ждут гостей. Мы с Нозмй надели шелковые платья, тюлевые воротнички с розовыми бантами, тюлевые подрукавники с буфами, в виде двух колес, с бантами на каждом колесе. Я уже изображаю совсем большую девицу, я уж и волосы зачесала на взбивки. Только все еще очень я тонка, на девочку похожа и потому набиваю себя юбками кроме кринолина. «Ты точно барабан», — замечает мамаша, и я боюсь, как бы меня не заставили переодеться.

Собиралось у нас разнокалиберное общество: родственники, [М. Н.] Островский², конечно, Добролюбов, изредка симбирский помещик, вдовец, приехавший в Петербург для воспи-

¹ Татаринова ошибается, называя Д. Ф. Щеглова коммунистом. Он был анархист в духе Бакунина.

² Гувернантка.

³ Брат драматурга, чиновник.

тания детей и тоскующий о родине, профессор Редкин, товарищ отца по Дерптскому университету, брат Поль Касторский, профессор Кавелин, Цертель, теперешний муж певицы Лавровской, Павел Васильевич Анненков, издатель Пушкина, и др. Кавелин и Редкин были по преимуществу папашины гости. Он их всегда уводил в кабинет, и мы издали слышали только шум их споров. Тогда уж приготовлялось освобождение крестьян, и они все об нем толковали. Добролюбов пробирался в кабинет, если его не сажали в карты. Но говорил он, кажется, мало, больше слушал. По крайней мере я помню, что редко слышался его голос...

Вот подошел ко мне господин с небольшими, выпуклыми глазами, с толстыми красными губами, еще не старый, хотя уж с брюшком и с легкой проседью в темных, волосах. Это Анненков. Он наш старый знакомый еще по Симбирску, — у него именно в Симбирской губернии. Он не пропускал ни одного четверга... «Считаю своей обязанностью всегда присутствовать на ваших всенощных, милейший Александр Николаевич», — говорил он. Он прозвал наши вечера всенощными за обилие посещавших нас старух.

Я не любила, когда Павел Васильевич обращал на меня внимание, — очень уж он меня конфузил своей притворно добродушной манерой, своими шутками и, особенно, громким голосом. Иногда от конфузливости скажешь какую-нибудь глупость, а он во всеулышанье: «la relève!» («прости, не знаю, как перевести»).

* * *

Приблизительно одинаково проходили все четверги, — несколько карточных столов, папаша с избранными в кабинете, мы — на полукруглом диване, в углу залы. Помню, только раз, в карты не играли, и общество не разделялось, — все слушали. Писемский читал у нас отрывки из своего романа «Тысяча душ», который тогда печатался. Он читал приезд Калиновича в Петербург и жизнь его с Настенькой в Петербурге.

После чтения поднялись толки, из которых у меня в памяти осталось только одно: «Послушайте, — сказал отец, — ведь ваш Калинович просто подлец. Вы Белявина как будто унижаете перед ним, а тот, как бы то ни было, все-таки лучше его».

— Калинович живой человек, — отвечал Писемский, — а тот — мертвечина.

* * *

Учиться я еще не кончила. Училась я языкам у Нозмий истории и географии у отца, так как он нашел, что «от Щеглова толка нет». Из учителей остался один Добролюбов. Он уже тогда окончил курс и становился литературной силой. Мы с Ноз-

ми давно заметили, что Анненков «ne se démène pas» при нем. Павел Васильевич заочно отзывался с сожалением об этом юноше не без дарования, но который бог знает до чего дойдет. При нем же он больше помалчивал, не произносил своих неудобопонимаемых фраз, не испускал восклицаний притворного восторга. «Гербел ne l'adore pas précisément», — смеялись мы. Гербель, при Добролюбове, совсем умолкал, только садился помолодцеватее, точно ему нипочем. Мы в тот год не получали «Современника», Гербель нам давал его. Принесет он иной раз книжку и скажет с горькой улыбкой:

— Добролюбов опять разобрал мои стихи. По крайней мере обидеть это меня не может, потому что он никого не щадит. И бранит-то бездоказательно, — одна голая насмешка...

— Бедный! — скажет потом мамаша, — сам же на себя насмешки приносит!

Михаил Николаевич Островский попробовал было раз поучать Добролюбова¹. Помню я, как они стояли у камина. Мы смотрели на них издали. «Посмотрите, посмотрите, Ноэми, он построил sa mine d'importance». Михаил Николаевич стоял, опираясь головой на белую руку, и что-то проповедывал. Добролюбов выслушал его, потом возразил. Островский опять заораторствовал, тот еще возразил. Нам не слышно было, об чем они говорили. Мы только видели, что Островский все более и более горячился, потирал лоб, возвышал голос, убедительным жестом дотрагивался до рукава противника, а Добролюбов стоял все в той же позе, неловко прислонившись к камину, немного сгорбившись и вытянув худую шею. Голос его был тих и ровен, даже тише и ровнее обыкновенного, — он, кажется, просто скучал и продолжал спор из учтивости. С тех пор я не помню, чтобы Михаил Ник[олаевич] с ним разговаривал. Любонька говорила о Добролюбове: «Он такой неприятный! С ним разговаривать нельзя, не знаешь, что сказать. Il ne se laisse pas entraîner la conversation».

Мамаша его статей не читала, конечно, но находила, что уж очень он много о себе думает, все писатели по его не годятся.

Ей давно надоело присутствовать при моих уроках, но иногда она все-таки являлась и большей частью — вышивает-вышивает и приляжет, и задремлет под шумок. Раз как-то — она еще бодрствовала — Добролюбов объяснял мне недостатки кого-то из авторитетов, она вдруг вознегодовала:

— Если вам ничего не нравится, вы бы сами лучше написали.

¹ В 1857 году Добролюбов записал у себя в дневник о встрече с М. Н. Островским.

Он вскинул на нее свои очки и сказал, улыбаясь:

— На такое предложение, ей-богу, не знаю что и отвечать. Отец был также в классной:

— Помилуй, матушка, вот я сапог шить не умею, а имею же я право сказать, что сапожник мне сшил плохие сапоги.

Впрочем и отец заметил ему раз:

— Напрасно вы ей все это говорите, она вас еще не может понимать, как должно, и приучается только к бестолковому фрондерству.

— Беда небольшая, — отвечал он, — на недостатки моего преподавания найдется достаточный противовес в разговорах других и книгах...

Отец придет в класс, послушает и поднимет спор, и обо мне они забудут. С отцом Николай Александрович всегда спорил всерьез. Он, видимо, уважал его, и папаша его любил, — обвинит его, бывало, и скажет:

— Ну, пойдемте чай пить... Никогда мы с вами согласиться не можем.

Между ними была симпатия, основанная, как мне припоминается, на некотором сходстве натур. Оба были люди совершенно искренние. Оба не терпели фразерства, рисовки, мелочности, хотя выражалась у них эта нетерпимость различно. Отец, если в ком заметит фальшивое или мелочное чувствейце (sic), не выдержит, обличит, пристыдит, а Добролюбов только посмотрит на такого человека совсем-совсем равнодушно, ничего не скажет, не удостоит, — мало ли дряни на свете, всех не переучишь.

Разговоров их я не слушала, — глупая я еще девчонка была, мало что понимала и мало чем интересовалась. Помню только, раз папаша заговорил с ним о какой-то его статье:

— Уж очень вы жуете да пережевываете, — скучно это.

— Кто же вам велит читать? Ведь я не для вас и пишу, а для тех, кто ровно ничего не знает, — согласитесь, что таких у нас много.

Помню еще одно:

— Пишешь, — сказал раз Добролюбов, — только потому, что ничего другого делать нельзя¹.

Раз папаша просмотрел мои тетради и заметил:

— Послушайте, ведь она все с ваших слов пишет, ведь тут своего ничего нет.

Добролюбов улыбнулся.

— Может быть, я сумел убедить Наталью Александровну в правильности своих рассуждений, — пошутил он. — Мне кажется, — заговорил он серьезно, — сначала достаточно выучить

¹ Т. е. нельзя заниматься общественной деятельностью, как представлял ее себе Добролюбов.

ся выражать чужое, чтобы со временем уметь выражать свое, когда оно наживется.

— Да, это прекрасно. Но можно задавать ей иногда сюжеты, которые ей было бы под силу самой обдумывать. Отчего вы ей не задаете хоть описания какие-нибудь?

— Да, я сам-то уж очень этих описаний не любил в семинарии. Так по воспоминаниям других не заставляю их писать. Впрочем, извольте, я попрошу вас к будущему уроку написать что-нибудь в этом роде. Что бы такое! Ну, хоть описание города и деревни.

Очень меня раздосадовал этот сюжет. Чего я напишу? Ведь это не француз, — тому стоило бы описать *les champs fleuris, les bons ombragés, les bois laboureurs, ville poudreuse, passants affairés et soucieux* — и дело в шляпе. А Добролюбов на смех подымает. Придумала я наконец другое и мигом накатала. Написала я от лица помещика, который, соскучившись летом в деревне, для развлечения поехал в город, потому что город оказался пустым, в клубе партии не нашлось и в гостинице мухи заели.

— Покажи-ка мне твоё сочинение, — сказал папаша.

Я подала.

— Что за чепуха? Что-то о мухах да о картах. Тебе совсем не то задали.

Добролюбову же сочинение понравилось:

— Вот с какой точки зрения вы взялись за сюжет, — сказал он с довольной улыбкой.

«Какая точка зрения? — подумала я. — Я не о какой точке зрения не помышляла, а просто припомнила, что слышала в Симбирске».

— Что это за игра квинтич? — спросил он, прочитав далее. — Никогда не слыхал.

— Не знаю, — у нас все в квинтич играют.

— Это интересно, надо справиться. Неужели до сих пор люди еще живут так! — сказал он, окончив чтение и поправив неизбежные орфографические ошибки.

— А знаете, у вас есть способность к изложению.

Я посмотрела на него с удивлением. Вот тебе раз! Папаша побранил, а этот хвалит.

— Я советовал бы вам писать, — прибавил он, полушутя, полусерьезно.

— Как писать?

— Писать для печати...

Я была ошеломлена.

— Я вам говорю без шуток, у вас есть способности... Вот тут вы бы могли еще другие ваши наблюдения прибавить. Ведь вы жили в деревне?

— Летом, да.

— А зимой?

— Только одну зиму, когда папаша был сослан. Добролюбов встрепенулся.

— Разве Александр Ник[олаевич] был сослан? А я не знал. Не знаете, за что?

— Из-за доноса губернатора и предводителя.

— Вот как! Я и не знал!

Он точно обрадовался. Папаша вошел в классную.

— Что? Вздор вам она написала? Совсем не то, что вы задали?

— Правда, не то, но сочинение мне понравилось.

— Неужели? Чем же?

— Наблюдательность есть. А вот что мне Наталья Александровна сказала, что вы не избегли участи многих, сосланы были. Интересно, за что?

Папаша стал рассказывать.

— Однако пора вас отпустить, — вспомнил Добролюбов, — только надо вам еще сочинение задать. Попробуйте описать какой-нибудь характер, может быть, вам и удастся.

— Так вам в самом деле понравилось, что она написала? — сказал папаша, — странно! А я ее побранил.

— Добролюбов не шутя хвалит твоё сочинение, — сказал мне отец на другой день, — Только ты не очень гордись. Он и подсмеивается немножко, зовет тебя женским Щедриным.

Я и не думала гордиться. Какой я еще ему характер опишу? Вот смерть-то! Наконец придумала я описать нашего врача, Островского, и описала, постаралась, и вышло бестолково. Мама была в классе, когда я подала свою сатиру, и по некоторым признакам узнала, кто описывается.

— Очень глупо! Совсем непохоже.

— А вы таки узнали? — спросил Добролюбов. — Вот видите, — стал он мне объяснять, — вы обращали внимание на частные мелочи; надо выбирать более крупные черты характера. Если не секрет, кого вы описывали?

— Островского.

— Очень глупо, — повторила опять мамаша.

— Вы были не совсем справедливы. Он почему-то вам не нравится, автор же должен быть беспристрастен, некоторые даже уверяют, будто он должен любить всякое лицо, какое бы ни описывал. Героя ли, негодяя ли... Между прочим, — прибавил он, усмехаясь, — вы упрекаете его в черствости сердца, а мне кажется, что у Михаила Николаевича, напротив, сердце очень нежное. Мы как-то говорили с ним о его брате, он не шутя его русским Шекспиром считает. Это ли не братская любовь?

«Так вот о чем они тогда спорили у камина», — сообразила я.

Вот и все, что я могу припомнить о Добролюбове в то время. Еще я запишу одно обстоятельство, чтобы дать понять

о его тогдашнем стесненном положении, несмотря на возникающую известность. Осенью [1859] отец получил от него записку следующего содержания: «Любезный Александр Николаевич, хотя я вас знаю менее многих других, я почему-то решаюсь к вам одному обратиться с просьбой об одолжении. Не можете ли вы мне дать взаймы сколько-нибудь? У меня нет теплого пальто на зиму, а сделать не на что...»

Под конец зимы он отказался от других уроков за недостатком времени.

Саша непременно пожелала еще учиться у Добролюбова — я у него училась, так ей не хотелось от меня отстать. Тетушка возразила: «Для чего это? Литература роскошь. Прежде надо изучить необходимое», но все-таки попросила папашу добыть Добролюбова. «Едва ли он согласится, — отвечал отец. — У него много литературной работы, и уроки он теперь дает только сыну Кавелина, и то, кажется, по дружбе. Впрочем, я попробую».

— Добролюбов согласился, — сказал он на другой день, — пишет, что рад возобновить со мной знакомство. Должно быть, ему хочется узнавать от меня новости по редакционной комиссии.

Я также пожелала учиться у Добролюбова. Он уж тогда был настолько известен, что мог заинтересовать и девчонок. Я сообщила свое желание отцу.

— И прекрасно, — одобрил он.

— Только я писать не буду.

— Как хочешь. Ты не маленькая, принуждать я тебя не стану, а не мешало бы тебе усовершенствоваться и в слоге, и даже в орфографии. Вообще тебе надо бы многим заняться, да я тебя совсем забросил.

Когда Добролюбов пришел на первый урок, и мы с Сашей уселись рядом за большой стол, а он сел напротив, я принялась его рассматривать.

«Он мало изменился, — думала я, — крошечку только пополнил, цвет лица как будто стал поровнее, почище, и баки выросли, два жидкие клочочка волос; волосы на голове аккуратнее подстрижены и приглажены, и одет он не в старенький студенческий сюртучок, а в хорошее платье, сшитое, должно быть, у дорогого портного, — видно по фасону. А фигура у него все такая же, — узкие плечи, вдавленная грудь, круглая спина, — и взгляд тот же, внимательный и безучастный; те же глаза, умные и невыразительные, именно невыразительные, потому что они смотрят только умно, но всегда одинаково холодно и спокойно».

— Меня просили заниматься с вами не одной русской словесностью, — заговорил он, — но и всеобщей. Хотя древний период истории всякой словесности всегда скучноват для неспециалистов, но начала обойти нельзя. Я постараюсь не утомлять вас подробностями и перейти поскорее к более живому и интересному времени. Вам, — прибавил он, обращаясь ко мне, — помню,

я толковал обо многом, что для вас было совершенно не нужно. Тогда еще собственное ученье свежо в голове было, так и передавалось без разбору то, чем сам занимался.

Начал он, как сейчас помню, с «Наля и Дамаянти», в переводе Жуковского, проговорил часа полтора. Саша сидела вся красная и надутая — она конфузилась знаменитости. Тетушка несколько раз влетала в комнату. Под конец урока она уселась в сторонке.

Добролюбов кончил и сказал Саше:

— Попробуйте записать к следующему уроку, что вы запомнили из того, что я говорил вам сегодня... А вы — обратился он ко мне, — так и не будете ничего писать?

— Нет.

— Отчего же? Я сколько помню, вы писали без особенного труда. Не надумаетесь ли? Не напишете ли также?

Он встал.

— Ну что? Как вы нашли? — затараторила тетушка.

— То есть что же именно я нашел?

— Как вы нашли? она не очень отстала?

— Я теперь еще не могу судить, пока я только один говорил.

— Вы, пожалуйста, заставляйте ее говорить, не давайте ей распускаться, уходить в молчанье. У нее общий недостаток русских, — *pareisse d'esprit*, умственная лень.

Саша вся вспыхнула и сделала свирепое лицо. Добролюбов улыбнулся:

— Если Александра Федоровна желает учиться, то, вероятно, победит в себе умственную лень.

— С такой тетушкой просто страм!¹ — воскликнула Саша, когда мы остались одни.

— Что тебе? Пусть ее болтает.

— Да ведь стыдно, я думаю. И она будет всякий раз приходить в класс и впутываться...

Действительно, тетушка часто приходила к нам во время уроков, часто впутывалась, делала замечания. Добролюбова она, кажется, забавляла. Он слушал ее и отвечал ей со сдержанной усмешкой, а Саша краснела и гневалась.

— Все отрицать и разрушать легко, — кипятилась как-то раз тетушка. — Теперь все охотники разрушать, только созидать никто не умеет.

— Для нас, в настоящем случае, — отвечал, улыбаясь Добролюбов, — нет надобности ни разрушать, ни созидать. Наше дело только оценивать.

¹ Так в подлиннике. Ред.

— Вы не оцениваете, а обесцениваете!.. Еще успеют они в жизни разочароваться во многом, не зачем заранее уничтожать всякий престиж.

— Я не думаю, чтобы мои суждения влияли так разрушительно. Вот, с Натальей Александровной я занимался гораздо дольше, чем с Александрой Федоровной... Разве я разочаровал вас в жизни? — обратился он ко мне. — Впрочем, ведь тогда у вас было противоядие от моих опасных теорий: кроме меня вам поэт Гербель преподавал словесность.

«Господи! Вот далось! — подумала я. — И этот туда же!»

— Ваша тетушка, — сказал Добролюбов Саше, — недовольна моим сегодняшним преподаванием, так на этот раз не записывайте моих слов, а лучше попробуйте написать что-нибудь из годовых.

Саша так испугалась такой темы, что против обыкновения заговорила с ним:

— Об чем же писать?

— Об чем хотите. Можете написать ваши мысли, наблюдения... А вы, Наталья Александровна, не напишете ли также?

— Нет, мне не хочется.

— Странно это! Обыкновенно, у кого есть способность к чему-нибудь, у того бывает и охота, а у вас способность есть, а охоты нет; зароете вы свой талант в землю, как говорится, — прибавил он тем тоном, каким он часто говорил: не то шуточным, не то серьезным.

В другой раз он застал меня за письмом к Ноэми. Я доканчивала четвертую страницу, не заметила, как он вошел, и вздрогнула, когда он заговорил:

— Ведь вот вы письма пишете же, а другое писать не хотите.

— Письма другое дело, гораздо легче.

Он помолчал, точно призадумался...

— А для меня, так вот письмо труднее всего. Мне приходится писать большей частью к своим. Общего между нами мало, интересы слишком различны. Так иной раз придумываешь, придумываешь, что бы им сказать.

Так и не удалось ему втянуть меня в сочинительство. А Сашу он сочинениями просто в отчаяние приводил... Вообще она у Добролюбова немногому научилась.

* * *

Вышло «Накануне» Тургенева. Поднялись толки о романе. Папаша говорил:

¹ Опускаем эпизоды, не относящиеся к Добролюбову. К. Ч.

— Роман хорош и умен, как все тургеневское, только полно, накануне ли мы? Впрочем ему лучше знать, он наблюдательнее меня.

Павел Васильевич Анненков закидывал голову назад, встряхивал волосами и восклицал:

— Глубоко! Необычайно глубоко!

Мамаша бранила Елену:

— Мерзкая, бессердечная! Бедную мать бросила!

Тетушка находила, что «этот Инсаров противный со своим картузом с ушами» и негодовала за сцену между ним и Еленой после болезни:

— Она просто навязалась ему!

Я уже говорила, что я была девушка своего времени и не из тех, что куда-то стремились, что были накануне нового... и потому, конечно, я всего более восхищалась любовью Инсарова и Елены. Я завидовала Елене не потому, что ее милый готовится к великому делу и что она собирается помогать ему, я завидовала другому. «Вот, — думала я, — против них было больше препятствий, а не задумалась же она, и я бы не задумалась, знала бы, что делать...»

Раз, во время урока Добролюбова, раздался по дому голос дядюшки.

— Это Владимир Николаевич, кажется? ¹ — спросил Добролюбов.

— Да.

— Мне бы очень хотелось с ним повидаться. У меня дело до него есть. Ведь мы, люди пишущие, только и думаем, как бы вашего дядюшку надуть, — прибавил он, улыбаясь.

Зашел в классную папаша. Николай Александрович повторил ему свое желание:

— Видите, я написал статью о «Накануне», а Владимир Николаевич уж очень много вычеркнул.

— Я его позову сюда. Ну, а что? Как вам нравится «Накануне»?

— Прелесть! — отвечал он с непривычным ему восторгом.

— Хорошо-то хорошо, только герой не совсем ясен.

— Моделей у него для таких людей перед глазами не было. Но зато — новая, свежая мысль! И девушка эта как хороша! И как умно, что он не воротил ее в Россию, после смерти мужа. Что бы она стала делать дома?.. И закалил же он их! — прибавил он с довольным смехом. — Даже художественности не понимают. А как хорошо их пребывание в Венеции!

Никогда не видала я Добролюбова таким, у него лицо стало добрее и точно моложе, и голос стал другой. Но вот вбежал в комнату Владимир Николаевич:

¹ Владимир Никол. Бекетов — цензор некрасовского „Современника“. К. Ч.

— А! Милейший Николай Александрович, здравствуйте! Читал, читал, батюшка, вашу статью — переделать надо многое.

Добролюбов сделался опять прежним, спокойным и подсмеивающимся:

— Владимир Николаевич, вы уж очень меня притесняете. И что вам тут показалось предосудительным? Ведь я хвалю, говорю, что у нас благоустроено государство...

— Нет, голубчик, не надуете. Уже мне все ваши писания вот где сидят!

Дядюшка указал на шею. Однако он кончил тем, что обещался перечитать статью, и, как известно, она была пропущена без исключений. Как я торжествовала, когда прочитала ее.

— Вот тетушке надо показать, что он пишет о той сцене, — говорила я Саше.

Тетушка также прочла статью и решила, что «теперь все на выворот, все вверх ногами ходят».

В тот же год появилась также «Первая любовь» Тургенева. Добролюбову она не понравилась: «французский роман» — отзывался он.

Папаша застонал.

— Я с вами согласен, — сказал он (Добролюбов), — что хорошо написано. Он писать умеет. Но время ли теперь заниматься такими пустяками, особенно ему?

.

ХРОНИКА

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ СЕКТОРА ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ ГАИСа ЗА ЯНВАРЬ-ФЕВРАЛЬ 1931 года

I

Сектор ведет свою работу по секциям русской литературы и западной литературы. Секция русской литературы разделяется на целевые группы: группу по изучению классовой борьбы в литературе 60-х годов XIX века, группу по истории критики и публицистики, группу по истории пролетарской литературы до 1917 года, группа по изучению по-октябрьской литературы, библиографический кабинет современной литературы, фольклорный кабинет и группу по изучению творчества начинающих пролетарских, колхозных и крестьянских писателей.

Секция западной литературы разделяется также на целевые группы: группу по изучению литературы рабовладельческих классов Греции и Рима, группу по изучению ранней литературы восходящей буржуазии, группу по изучению классовой борьбы в европейской литературе XIX века, группу по изучению западной литературы эпохи империализма и социалистической революции.

Кроме того, при секторе имеется комиссия живого слова. Работа отдельных групп сектора за указанный период будет освещена подробно в следующем сообщении; данное сообщение посвящено заседаниям пленумов всех секций литературного сектора в январе-феврале с. г.

II.

13/I—31 г. состоялось торжественное заседание, посвященное 10-летию творчества А. Безыменского. Вечер был устроен литературным и писательским секторами Гаиса; т. Монько приветствовал Безыменского как поэта-коммуниста от имени литературных работников Гаиса.

— Товарищ Безыменский, — сказал он — на протяжении десяти лет показал себя не только пролетарским поэтом, но, что для нас ближе всего, — поэтом большевиком. Безыменский не только знал, что нужно идти с пролетариатом, не только умел сознавать свои ошибки, но и исправлять их.

— Говорить о Безыменском академически, — начал докладчик П. С. Коган, — нельзя, анализировать его творчество бескорыстно, из любви к литературе немислимо. Говорить о Безыменском — это значит самому участвовать в боях, бороться, напрягать энергию, делать усилие. Безыменский — воин, это самый воинствующий из поэтов когда-либо существовавших. Активистская волевая стихия господствует в его сознании над всем остальным. Правда, люди, общество, все, что находится перед взором человека, — в его поэзии материал для переработки. Все полно изъянов, все искажено веками ложной жизни, нецелесообразного использования производительных сил, все подлежит коренной ломке, превращению в ценности, достойные человека, и эта работа открывает беспредельный простор для применения энергии знания и таланта. Эти архитектурные инстинкты делают его органическим поэтом революции. Его стихи — неустанная поэтическая чистка, неутомимая работа по замене отсекаемых гнилых частей новыми крепкими и здоровыми. Он — пролетарский поэт в том смысле, что ни на минуту не отрывается от злободневных задач, возникающих в процессе строительной работы пролетариата.

он материалист по инстинкту, рядовой в армии строителей, отдает в общее дело свое меткое художественное слово, как всякий служит тем, чем владеет. Но его образы — далеко не схемы, как многие думают. Через всю его поэзию проходит антитеза «душевный крах» и «гуща стройки». Она — тема его знаменитого обращения к поэтам «Кузницы», с которой начинается новый период в истории пролетарской литературы, конец революционной романтики и начало реализма. «Ножки Милицы», с одной стороны, и «предгубескомы», с другой, «старенькие мамы» и «Память», наполненная «громами», «кудрявые бои» и нежные миниатюры о девушках не нарушают общего строя поэзии Безыменского, не противоречат его знаменитой формуле: «прежде всего — я член партии, а стихотворец потом», или «прежде всего — партия, класс, а потом уже все остальное». В своем художественном противоречии эта формула преобразуется в формулу: «класс и партия прежде всего, потому что в них и все остальное». «Выстрел» Безыменского — не схема. Правда, это — герои социальной функции, а не живые люди с личными страстями и переживаниями. Но они — выражение той высшей революционной устремленности поэта, его чутья момента, который требует от нас сурового сжатия своей личности во имя дисциплины, во имя борьбы. Безыменский не мог бы быть таким влекущим поэтом, если бы в его творчестве не было этого сочетания личного и социального, человеческого и классового. Ему пришлось жить в великие счастливые годы, и он нашел слова, нужные этой эпохе. Он растет на наших глазах, и мы не сомневаемся, что его ждут еще более великие годы славных битв и прекрасных побед.

Н. Л. Бродский в своей речи «Безыменский как драматург» подчеркнул значение «Выстрела» как пьесы, обнаженно и резко манифестирующей против метода психологического реализма, густо насыщенной намеками на современные всем известные политические и общественные явления, быющей в лица и учреждения, пронизанной классово-пролетарской целеустремленностью. В центре пьесы — классовая борьба; ее герой — рабочая масса. Диалектическое раскрытие этого героя нашло удачную форму в особой конструкции темпа: сценические миниатюры, сценические окна в быстрой смене коротких фабул бросают формулы жизни, лозунги, афоризмы, усиленные киномонтажем. В «Выстреле» удачен сценический показ «героя массы», но оформление героя лица получилось однотонным, линейным. Образы Гладких и Пришлецова — социальные символы с неподвижной маской, лишь в отдельных моментах находили в ТИМе сценически-эффективную формулу, оставаясь на всем протяжении пьесы статичными фигурами. Срывы с подлинно диалектического пути Безыменский сам пытался разрешить, вложив в уста многих героев тоску по человеку, жажду сложной, богатой красотах жизни классового человека. Сам драматург признал и другую ошибку своей пьесы, выправшую на первое место, — борьбу с бюрократизмом, вместо удара по классовому врагу — правооппортунистической стихии. Это признание драматурга докладчик вскрыл на интереснейших изменениях текста «Выстрела» в разных изданиях, одновременно обнаруживающих и уточнение классовой направленности пьесы и установку на театральность «Выстрела», социальную активизацию зрительного зала.

Содокладчиком от театрального сектора выступил тов. Амаглобели, который отметил боевую политическую заостренность творчества т. Безыменского, объективизм которого не является эмпирическим, беспристрастным, а боевым партийным. Схематизм творческого метода Безыменского в диалектике развития его творчества. «Платон из своего «идеального государства», хочет выгнать поэтов, — говорит Амаглобели, — но, если бы Безыменский жил в буржуазном государстве, его безусловно или выгнали бы или посадили на электрический стул. Без имени Безыменского мы не представляем себе пролетарской литературы и ее дальнейшего развития». В ответном слове т. Безыменский заявил, что будет так же продолжать бороться, как боролся до сих пор под руководством ВКП(б) за осуществление принципов ленинизма, и, по просьбе собравшихся, зачитал стихи, посвященные Маяковскому, вызвавшие долгие несмолкаемые аплодисменты.

При закрытии заседания от имени Гауса было внесено предложение о присоединении Гауса к общественным организациям, ходатайствующим о награждении Безыменского орденом Ленина.

III

13/III Литературный сектор Гаус устроил юбилейный вечер, посвященный 75-летию со дня смерти Гейне, оценке Гейне как писателя.

Тов. И. М. Нусинов во вступительном слове отметил заглуги Гейне как поэта-борца, близкого нам, как поэта, издевавшегося над филистерством, мещанством и отрицавшим современный ему буржуазный мир.

С докладом «Гейне — как политический лирик» выступила т. Е. Ф. Книпович. Слова Меринга, — заявил Книпович, — о том, что историческая оценка Гейне является лучшим пробным камнем для всякой эстетики, вполне справедливы. В отношении исторической оценки Гейне разделяет судьбу всех подлинно революционных художников. Всякий революционный художник неприемлем для господствующего буржуазного потребителя. Но если творчество этого художника классово однородно, умно, — буржуазия попросту замалчивает его. Если же это творчество связано с более сложной социальной базой и поэтому полно противоречий и колебаний, тогда начинается игра на этих противоречиях, процесс лакировки, приспособления художника к вкусам господствующего потребителя. Такого рода попытки в отношении Гейне очень разнообразны. Мы имеем и чистое отрицание его, как художника (прусская манархия, современный фашизм), и попытки сделать из него народолюбца-филантропа (бурж. демократы) и попытки сохранить лирическую и романтическую часть литературного наследия Гейне, искусственно отрывая от его творчества всю социально значительную и политически заостренную его часть (представители эстетической критики). Такая оценка революционной сатиры, памфлета, политической лирики для буржуазной критики вполне закономерна, иная оценка была бы смертным приговором ее эстетическим канонам.

Творчество Гейне — политического лирика — складывается в годы идейного краха романтической реакции и оформляется к началу 40 годов. Сложная экономическая и социально-политическая обстановка в Германии тех лет приводит к внутреннему расслоению и идейному кризису немецкой мелкой буржуазии. В процессе этого расслоения Гейне отходит на левый фланг, приближается к пониманию неразрывной связи теории социализма с практикой рабочего движения. В этот период на его творчество оказывает несомненное влияние К. Маркс, в этот период Гейне меньше всего связан и с романтизмом и с идеями буржуазного демократизма — «разлагающимся трупом Жиронды» (Писарев). Политическая лирика этого периода может служить образцом боевой, агитационной поэзии, как по мастерству подлинно революционной формы, так и по социальной насыщенности содержания. Гейне бьет врага в самый жизненный центр, неустанно разоблачает классовую сущность этики, морали религии, дает правильную оценку первым конкретным шагам рабочего движения (силезские ткачи), революции 1848 года и роли немецкой буржуазии в ней; классовой своей ограниченности Гейне все же не может преодолеть до конца жизни.

Не забывая о двойственности и колебаниях Гейне, мы все-таки должны помнить о той роли, какую агитационная и боевая поэзия его сыграла в истории революционной борьбы. Учениками Гейне были и безыменные певцы венских и берлинских баррикад, и поэт союза коммунистов Георг Верт и поэт КПГ Эрих Вейнберт. После революции 1918 г. в Германии Гейне стал боевым знаменем для пролетарских и революционных поэтов и писателей.

Тов. А. Лаврецкий на ряде примеров из русской литературы показал близость к ней Генриха Гейне и отметил, что длительный контакт Гейне с русским литературным сознанием объясняется психоидеологической двойственностью поэта.

ВНИМАНИЮ ПОДПИСЧИКОВ!

Уважаемые товарищи!

Периодсектор Книгоцентра ОГИЗа, в целях быстрее разбора Ваших жалоб на неполучение журнала и заявлений о перемене адреса, просит соблюдать следующий порядок:

1. Подавать жалобы и заявления в то учреждение, где сдавалась подписка и откуда получена квитанция.
2. В случае, если журнал получается с адресной наклейкой, прилагать к жалобе эту наклейку или воспроизвести ее от руки.
3. В случае, если журнал получается без адресной наклейки, указать в жалобе: «Получается без адресной наклейки».
4. Писать жалобы и заявления кратко и ясно по таким формам:

Форма.

ЖАЛОБА ПО ПОДПИСКЕ.

„ 193 . г. по квитан-
ции № в

(указать назва-

ние города или места, где

сдавали подписку)

через

(указать название учреждения,

через которое сдавалась подписка)

мною сдана подписка на

(указать название журнала)

на срок мес. с

по с доставкой по

адресу

(указать точный адрес, по которому

должен быть доставлен журнал)

Выписанный журнал

(содержание

жалобы)

Примите меры к удовлетворению
моей претензии.

Подпись.

Прилагается адресная наклейка, при
которой получается журнал.

Форма.

ПЕРЕМЕНА АДРЕСА НА ВЫСЫЛ- КУ ЖУРНАЛА

„ 193 . г. по квит. №

в

(указать название города или места,

где сдавалась подписка)

через

(указать название учреждения, через

которое сдавалась подписка)

с доставкой по адресу

(укажите точный адрес

по которому доставлялся журнал)

Просьба с получением сего высылать

по следующему адресу

(указать подробный новый адрес)

Подпись.

Периодсектор

ОГИЗ — ГОСУДАРСТВЕННОЕ СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКОЕ ИЗД-ВО

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА НА 1931 ГОД НА ЖУРНАЛ

ПРОЛЕТАРСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ

Орган Института Ленина при ЦК ВКП(б)

Год издания 1931

12 номеров в год

ЖУРНАЛ РАССЧИТАН на научных работников и преподавателей истории ВКП(б), ленинцев и истории Коминтерна, на пропагандистов, слушателей вузов и комвузов и на руководящий партийный актив.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА: на год — 12 р., на 6 мес. — 6 р., на 3 мес. — 3 р. Отд. номер — 1 р. 50 к.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ в Периодсекторе Книгоцентра ОГИЗа (Москва, центр, Ильинка, 3), во всех отделениях, магазинах и киосках Книгоцентра ОГИЗа и на почте.

Цена 1 руб.

Библиотечка
Ленина
Б/О
Книгообмен
с загранич.
Мин. В.

НОВЫЕ КНИГИ ПО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЮ

БОРЬБА ЗА МЕТОД. Сборник дискуссионных статей о творчестве Д. Фурманова, А. Безыменского, О. Эрдаберга, Ю. Либединского, А. Суркова, В. Маяковского, Ф. Панферова, Л. Овалова, В. Вишневского, Б. Кушнера. ГИХЛ. 1931. Стр. 340. 2 р. 50 к.

Статьи Л. Авербаха, И. Беспалова, М. Гельфанда, Е. Добина, В. Ермаилова, А. Зонина, Т. Кострова, И. Новича, А. Селивановского, Е. Троценко и др.

О РАЗВЕРТЫВАНИИ ТВОРЧЕСКОЙ ДИСКУССИИ В РАПП. Письмо секретариата РАПП. ГИХЛ. 1931. (РАПП). Стр. 64. 25 к.

Новые задачи пролетарской литературы в реконструктивный период и объективный смысл дискуссии, развернувшейся в 1929—30 гг. на основе борьбы за диалектико-материалистический метод, против правой и левой опасности в литературе. Исторический обзор борьбы напостовства с другими течениями: пролеткультизмом, «Кузницей», напостовской «левой» «Лефом» и особенно — с переверзевщиной и Литфронтом. Ошибки рапповского руководства. Список литературы (книги и журнальные статьи за 1927—30 гг.).

ПРОТИВ МЕНЬШЕВИЗМА В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ. О теориях проф. Переверзева и его школы. Сборник статей. «Моск. Рабочий». 1931. (Критическая б-ка «На литературном посту».) Стр. 207. 1 р. 75 к.

Из материалов литературоведческой дискуссии 1929—1930 гг. Основные вопросы: Переверзев в роли защитника ренегата народнической революции — Достоевского. Механистическое учение Переверзева о прямой обусловленности произведения экономическим базисом. Учение Переверзева о литературе как системе образов, а не системе идей и пр. Приложены заявления группы б. переверзевцев и др. Авторы статей: Л. Авербах, Ю. Либединский, С. Щукин и др.

МАРКСИСТСКОЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И В. М. ФРИЧЕ. Сборник статей и биография. (С портр.). Ком. академия. 1931. (Ком. академия. Инст-т литературы, искусства и языка). Стр. 211+2 вклад. л, портр. 1 р. 35 к.

Биография и некрологи (в том числе статья М. Н. Покровского). Речь Луначарского: «Фриче—искусствовед». Главы из неоконченной работы Фриче по методологии. Статьи о методологических взглядах Фриче, его отношении к проблемам пролетарской литературы и марксистской поэтики, о его концепции развития загадочных литератур, взглядах на искусство. Хронологический и алфавитный перечень работ. Указатели: имен и тематический. Материалы охранны о Фриче.

20 ОКТ 1937

Г

С И

Гос